Histoire de l'Art Chrétien

aux Dix Premiers Siècles.

Historia testis temporum, lux veritatis

Histoire de l'Art Chrétien aux Dix Premiers Siècles,

par l'abbé F. R. SALMON,
Chanoine de Châlons et de Tours, du Clergé de Paris.

Société de Saint-Augustin. — Desclée, De Brouwer et C[ie],
Imprimeurs des Facultés Catholiques de Lille. — LILLE. — MDCCCXCI

HISTOIRE DE L'ART CHRÉTIEN

AUX DIX PREMIERS SIÈCLES.

Chapitre premier.

LE BERCEAU DE L'ART CHRÉTIEN. — LES CATACOMBES.

ROME était dans tout l'éclat de sa fortune et de sa grandeur au temps où vinrent la visiter les premiers initiateurs évangéliques. Saturée de gloire, lasse de combats et de victoires, elle songeait à se reposer et à jouir, et n'avait aucun souci des inconnus qui se disposaient à la conquérir. Le siècle d'Auguste, à peine à son déclin, avait fait à la cité des empereurs une couronne de toutes les richesses et de toutes les splendeurs que possédait l'univers, et lui avait donné, avec la toute-puissance, l'empire dans le domaine de l'art et de la pensée et la royauté du génie.

Fidèle cependant aux recommandations de son poète national, le Romain ne s'était guère appliqué jusque-là qu'à s'imposer aux nations, en domptant les superbes, en pliant les vaincus à ses lois ; volontiers, il avait laissé à d'autres le soin de rendre les marbres palpitants et d'assouplir l'airain aux formes de la vie. Ainsi avait-il toujours compris sa mission, et, de l'idéal poursuivi par sa constante ambition, la victoire avait fait une réalité.

Le goût et la passion des belles choses n'en était pas moins une des premières exigences de la vie, dans une société où le luxe atteignait un développement inouï, où le dernier mot de la civilisation

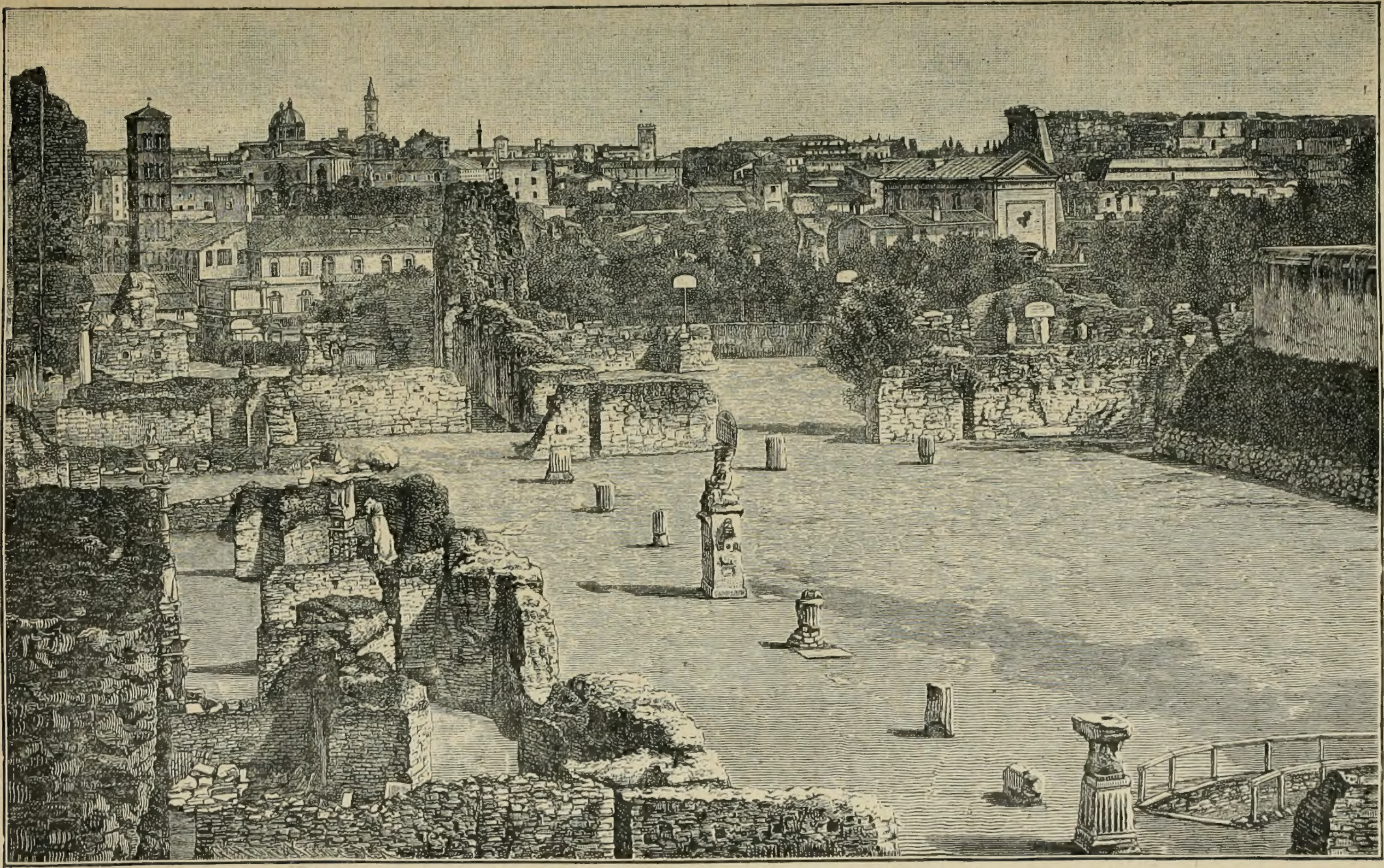


Fig. 1. — Ruines du Palais des Césars.

était le bien-être, la jouissance dans ses raffinements les plus extrêmes. Il se trouvait d'ailleurs que les siècles antérieurs avaient travaillé pour celui-ci, que toutes les contrées payaient à Rome le tribut de leurs merveilles, et que les artistes de la Grèce, transplantés sur le sol de l'Italie, y continuaient l'œuvre de leurs prédécesseurs. Et ce n'était pas un mince trésor qu'on avait tiré de la dépouille des nations. Tout un peuple de dieux et de déesses, empruntés à toutes les religions, et venus de tous les pays, principalement de la Grèce, avait émigré à Rome. C'était dans les temples et dans les palais, sur les places et dans les rues, au Forum, dans les thermes et dans les basiliques, une incroyable profusion des marbres les plus rares, des bronzes les plus exquis ; c'étaient des statues, des bas-reliefs, des portiques et des colonnes sans nombre.

Ils passaient au milieu de ces magnificences ceux que l'esprit nouveau des idées évangéliques atteignait déjà, indifférents ou plutôt hostiles à ces vanités mondaines, à ces apothéoses de toutes les fausses divinités. La beauté plastique, dont le monde païen était épris, ne pouvait être le souci de la jeune Église. L'œuvre que celle-ci avait à faire était d'une tout autre nature : elle avait à construire l'édifice du monde moral, et pour réaliser cette création d'un genre si différent, il lui fallait tailler le marbre vivant d'une humanité régénérée, jeter dans la fournaise tous les éléments impurs du présent et du passé, pour que l'avenir en sortît sanctifié et digne de DIEU.

C'était là le seul art qui pût avoir du prix à ses yeux. L'autre avait vraiment par trop corrompu sa voie. Incomparable encore pour la perfection des formes, dont il n'avait point perdu le secret, il était tristement déchu du fier idéal des grands siècles helléniques. Le paganisme, qui n'était plus soutenu par l'esprit d'aucune philosophie, avait totalement courbé l'art vers la terre, en le plongeant dans le matérialisme le plus abject ; il l'avait tout à fait déshonoré, en ne le faisant plus servir qu'aux turpitudes d'une société dépravée. Pour qu'il pût se relever un jour d'un pareil abaissement, il fallait qu'il abjurât le culte des idoles, et qu'il reçût le baptême de la foi. Mais comment un disciple du CHRIST eût-il pu songer alors à cette

régénération ? La conversion de l'art n'était ni la première ni la plus importante à réaliser. Elle devait être la conséquence d'une transformation radicale des mœurs et des croyances ; elle n'en pouvait être le principe. La révolution chrétienne, qui commençait à s'accomplir, allait créer des besoins nouveaux, des aspirations inconnues, porter les esprits aux conceptions d'un sublime idéal, que traduiraient un jour les représentations écrites ou figurées. Mais de tout ce que réservait l'avenir dans cet ordre, rien, aux premiers jours, ne pouvait être entrevu. Il était d'autant plus difficile d'en avoir même la pensée, que, pour arriver à ce but, aucune voie n'était ouverte. L'art chrétien, tel qu'il faut le concevoir, n'avait dans l'antiquité ni modèle ni précédent.

L'art chrétien, disons-nous.—Y a-t-il donc un art chrétien ?

Il ne semble pas que cette question puisse être sérieusement posée, et puisse faire l'objet d'un doute. Il convient toutefois d'y répondre pour expliquer au moins ce qu'il faut entendre par ce mot.

Toute religion, par cela seul qu'elle propose à l'homme un idéal, est apte à produire, à développer l'art, à lui donner une forme en rapport avec ce qu'elle enseigne. L'art est l'expression de l'idéal ; c'en est la manifestation rendue sensible. L'art est religieux quand il se traduit comme une révélation du divin ; quand l'élément céleste apparaît dans le terrestre, quelque chose de l'infini dans le fini. L'art a pour objet de réaliser le beau, qui n'est lui-même, selon le mot de Platon, que la splendeur du vrai. Il suit de là, que l'idéal est d'autant plus élevé qu'il repose sur une vérité plus parfaite, et que, si l'imperfection des moyens d'exécution ne trahit pas la pensée, la vraie religion créera l'art supérieur.

Dira-t-on que l'expérience donne un démenti à la théorie ? On pourrait alléguer sans doute qu'il y eut dans l'ancien monde un peuple uniquement institué pour le culte de la vérité. Ce peuple en portait le flambeau dans ses mains, pour en éclairer la terre ; les autres nations n'en eurent que de pâles lueurs, ou plutôt des ombres et des mythes ; et justement ce peuple n'eut pas d'art. Comment expliquer cette apparente anomalie ? Il n'en eut pas pour des raisons

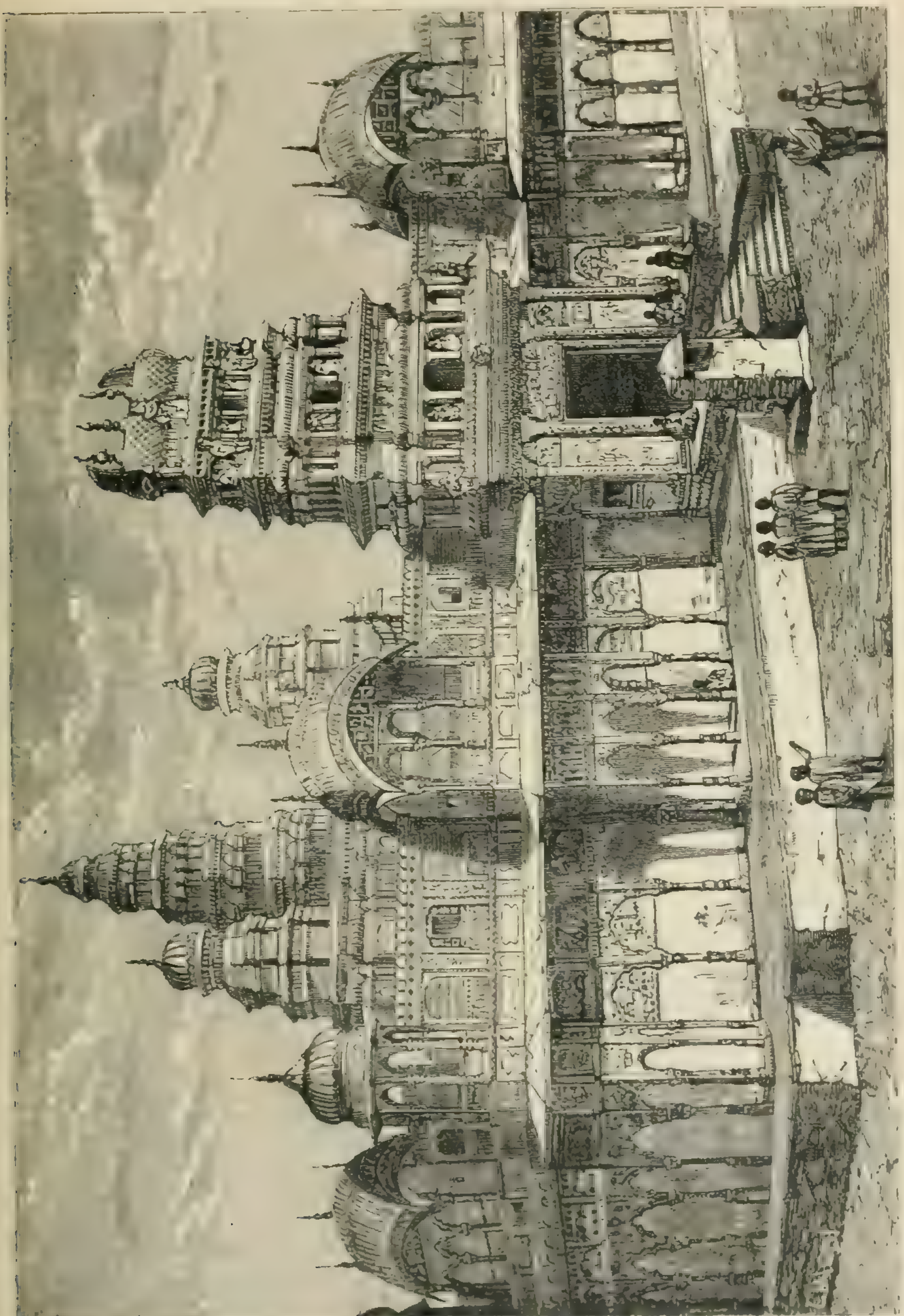


Fig. 2. — Temple de Ramar, à Pockar.

spéciales et tout exceptionnelles. La loi qui lui fut donnée l'obligea à s'abstenir de toute représentation picturale ou plastique. Mais, il faut bien le reconnaître, Israël fut une nation à part, et ce fut précisément le caractère de sa mission, qui lui commanda de concentrer sur un objet unique toutes les clartés que DIEU fit rayonner en son sein. Son monument à lui, ce fut la Bible ; des mains humaines en furent l'instrument ; mais l'esprit de l'homme n'y eut jamais qu'une faible part, et la conception tout entière en appartient à DIEU.

L'Inde religieuse, au contraire, eut un art qui lui est propre ; ce qui en survit encore, en des ruines colossales, est d'une majesté qui dépasse toute idée, et témoigne que des éclairs de vérité jaillissaient bien souvent jusque dans les ténèbres du panthéisme.

Le dogme de l'immortalité de l'âme a rayonné d'un vif éclat au-dessus de toutes les fictions de la mythologie égyptienne ; tout y proclame la croyance aux récompenses et aux châtiments de la vie future. Ce fut sous l'inspiration de cette vérité capitale que se dressèrent les obélisques, les temples aux avenues funéraires, les pyramides, et que se construisirent les œuvres de géants dont cette terre de la civilisation la plus antique a conservé les prodigieux vestiges.

La Grèce fut encore plus privilégiée : elle sut faire plus directement jaillir le beau du vrai. Il semble bien, en effet, que dans la création de leurs chefs-d'œuvre ses artistes furent dirigés par des notions supérieures et divines, qui leur vinrent, d'une part, des traditions anciennes, et de l'autre, des doctrines souvent si radieuses de leur philosophie. On peut le dire, sans infirmer d'ailleurs d'autres influences, comme le caractère de ce peuple, l'action de ses chefs, l'émulation patriotique et civique, et plusieurs autres causes qui contribuèrent au développement de l'art, mais qui n'ont su l'élever à une si haute perfection, que parce qu'elles ont été vivifiées par une aspiration constante vers un grand idéal.

Partis de ce principe primordial que la créature humaine a été dégradée à l'origine dans son âme et dans son corps, les Grecs, qui avaient exprimé leur croyance dans les fables de Pandore et de Prométhée, s'éprirent de la pensée de la réhabilitation, et s'appliquè-



Fig. 3. — Ruines du grand Temple de Karnack.

rent à l'exprimer en représentant l'homme dans toute la supériorité de sa vie intellectuelle et physique. Sous l'effort de cette pensée, des types d'une admirable perfection s'imposèrent à l'esprit des maîtres. La Vénus Céleste se dessina radieuse et pure sous le ciseau de Phidias; le Jupiter Olympien se révéla dans toute la majesté divine, et quand l'artiste eut donné au monde la Minerve (dite



Fig. 4. — **La Pudicité.** Musée du Vatican (Rome).

aujourd'hui du Vatican), la *Pudicité*, exhumée sous Clément XIV de la villa Mattei, ce fut comme une apparition de l'éternelle sagesse et de la souveraine beauté, fixée par le génie dans le marbre de Paros.

Avec la révélation chrétienne commence une ère nouvelle. Le temps n'est plus où l'on saisit à peine, dans une pénombre indécise, de pâles reflets, qui ne sauraient dissiper la nuit de l'erreur. Le soleil de la vérité s'est enfin levé sur les nations, pour éclairer tout

homme venant en ce monde, et pour embrasser dans la splendeur de ses rayons l'ordre surnaturel et celui de la nature. La sphère du beau tout entière en fut illuminée; l'intelligence vit s'ouvrir devant elle des horizons inconnus; elle put s'élancer en des conceptions absolument nouvelles, que les sociétés du passé n'avaient pas même soupçonnées.

Le ciel, dans la personne du Fils de DIEU, avait touché la terre ; une attraction divine emportait le monde vers les sublimes hauteurs, sur les ailes de l'espérance et de la foi.

Ce n'était plus une fiction ; sous une forme sensible l'homme avait vu son DIEU, et désormais, par toutes les puissances de son génie, il devait tendre à le représenter sous ses traits mortels, avec toute la perfection qu'il pourrait atteindre. Il n'y avait là sans doute qu'un rêve encore, mais ce rêve deviendrait un jour une réalité dominant de très haut les inspirations de la philosophie, les fantaisies de la poésie, et toutes les conceptions des artistes de la Grèce.

Pour rester dans le domaine exclusif de l'art, il est clair que la religion doit ouvrir à ceux qui veulent l'explorer le champ le plus vaste, le plus riche et le plus fécond. Cette vie de DIEU sur la terre, qui la traduira dans son activité bienfaisante, dans ses souffrances réparatrices, et dans ses gloires devenues l'apanage de l'humanité régénérée ? Qui peindra le doux Nazaréen, le plus beau des enfants des hommes, et le divin Crucifié, infiniment supérieur au vieux Laocoon, et le sublime Ressuscité, que ne pouvait entrevoir l'antiquité profane, et le Juge des vivants et des morts venant sur les nuées du ciel ?

Auprès de la figure du CHRIST plane celle de Marie. Devant cette fleur de la virginité, devant ce joyau de la divine maternité, les siècles chrétiens vont s'agenouiller, comme le moine de Fiesole, dont les peintures sont des prières. Le peintre de Marie épuisera tout l'amour de son cœur ; il demandera aux cieux tout leur azur, à la terre ses couleurs et ses feux. Marie relèvera la femme, comme JÉSUS a relevé l'humanité, et des types de grâce et de suavité, étrangers à l'ancien monde, répandront sur les âges futurs le charme de leur céleste sourire. Plus grande que Niobé, victime de la vengeance

des dieux, la Mère des douleurs se dressera sous la croix sanglante, et, derrière l'horreur du sacrifice, à travers la nuit des souffrances, on verra se lever le jour de la réconciliation et de la paix.

Voici encore les innombrables légions des patriarches, des prophètes et des saints de l'ancienne Loi ; voici les ancêtres du Sauveur et de sa mère, avec les multiples événements de leur vie, qui se rapportent à l'histoire du salut, comme les types à la réalité qu'ils représentent.

Enfin la tige de Jessé, qui s'est élevée sur ces fortes racines, va se couvrir de rameaux et de fleurs, que la sève divine y produira toujours. Ce sont les apôtres, ce sont les martyrs et les docteurs, ce sont les saints et les saintes du christianisme, qui forment la couronne du Sauveur, et vont répandre une profusion de nobles sujets dans l'imagination et sous le pinceau des artistes.

Ce monde, qu'ils nous font descendre des cieux, y remonte par un sublime élan. Cette tendance est propre à tous les disciples du CHRIST. C'est en eux la marque de la vie morale et de la vie surnaturelle, et toute œuvre vraiment chrétienne doit en porter l'empreinte. L'art chrétien se révèle ainsi supérieur à toutes les créations de l'antiquité profane, qui a dû voiler la pauvreté du fond sous la perfection des formes. La monotonie des poses, l'uniformité des procédés de composition, le manque d'expression des visages, y accusent presque toujours l'absence d'une vie supérieure. On n'y voit pas l'âme reluire sur le front, illuminer la figure de l'éclat d'un feu intérieur, communiquer aux traits l'ardeur de la pensée, la noblesse du sentiment. Ces corps souples et merveilleux n'en sont pas moins froids, comme le marbre dont on les extrait.

Bien autrement vive et expressive se traduit l'idée chrétienne dans ses compositions, où la matière n'est qu'un léger voile à l'esprit. On y sent palpiter l'âme avec toutes les puissances qui agitent le cœur humain, depuis les saints repentirs qui la purifient jusqu'aux ravissements qui la transportent dans les sublimités de la grâce. On y surprend l'idée du sacrifice, l'espérance du salut et l'assurance de la réconciliation. Ailleurs, c'est le combat que se livrent les influences du ciel et celles de la terre ; c'est l'effort qui provoque les héroïsmes

et fait jaillir les vertus. Et ce n'est pas seulement dans la créature humaine que le christianisme a mis cette vie morale, dont l'art doit être l'expression ; il a donné à la nature, qui était vide et muette, une âme et une voix ; il en a compris la perspective; il en a fait un sanctuaire, où l'on entend parler la langue de DIEU. Uni à la religion

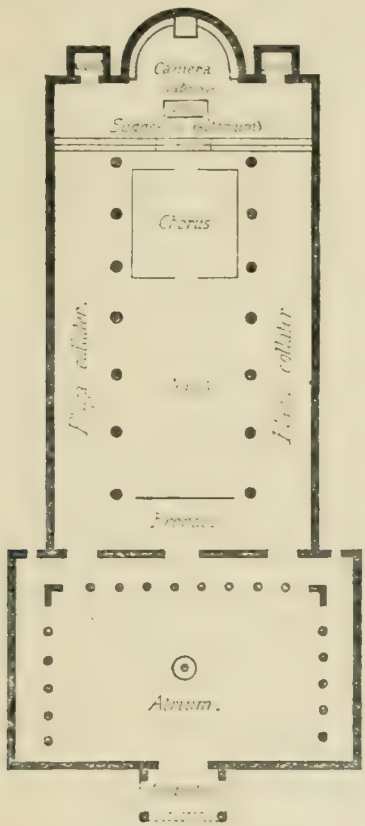


Fig. 5. — Plan de la Basilique païenne appropriée au culte chrétien.

dans toutes ses manifestations, l'art a partout puisé ses triomphes dans les inspirations de la foi.

L'architecture, qui se chargea de construire et d'élever les temples, fut chrétienne, comme la peinture et la sculpture, qu'elle appela à décorer les diverses parties du monument. Elle trouva tout d'abord dans la basilique profane une forme qu'elle sut modifier pour l'ap-

proprier aux exigences du culte. L'église romane apparut. Impo-

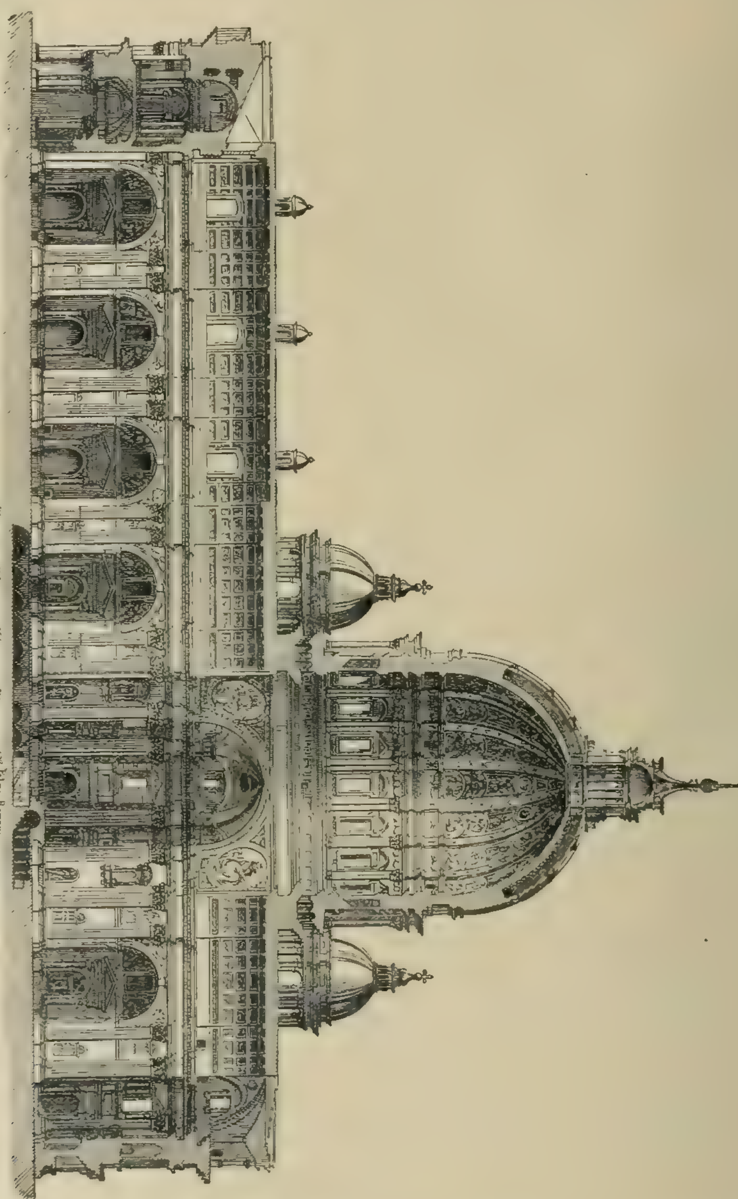


Fig. 6. — Coupe transversale de l'église Saint-Pierre, à Rome.

sante et calme dans sa construction, elle disposa son *atrium*, ses nefs et ses absides dans une majestueuse harmonie, pour donner aux

prêtres, aux fidèles et aux catéchumènes les places qui leur convenaient. Elle s'empara de la coupole des temples anciens pour couronner l'édifice. Fièrement élevée et doucement arrondie, la coupole,

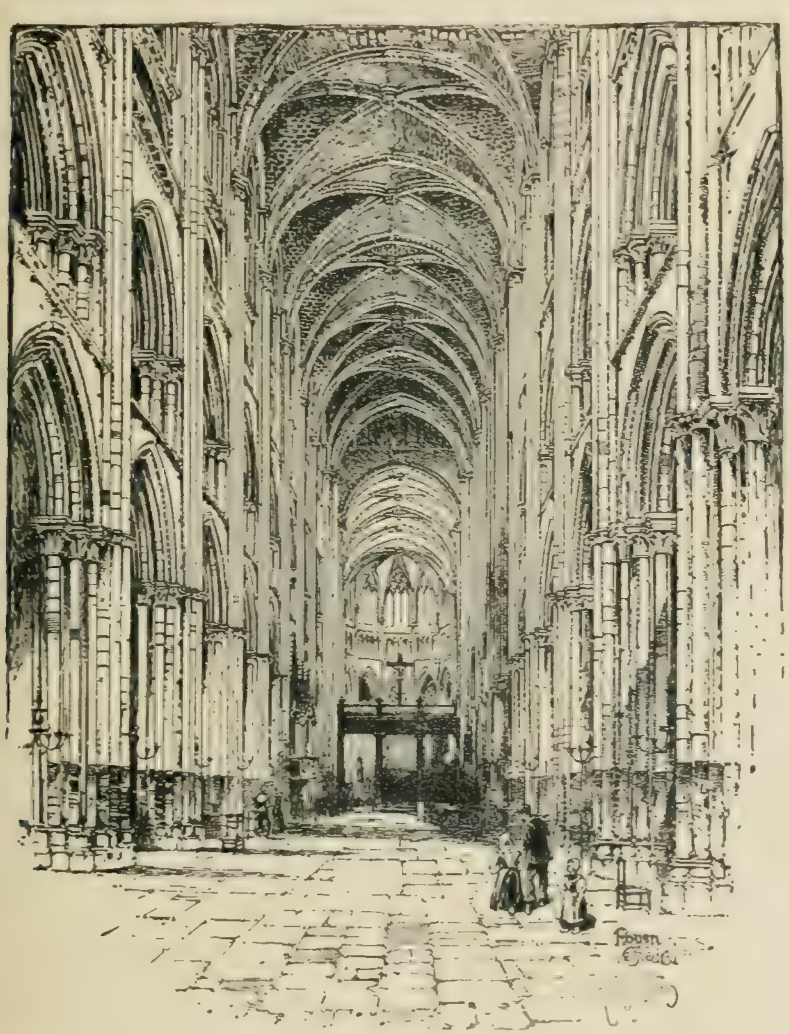


Fig. 7. — Intérieur de la Cathédrale de Rouen.

comme une céleste voûte, fut suspendue au-dessus de l'autel. L'Orient eut le secret de ces dômes harmonieux, qui donnèrent tant de grâce et de majesté à la maison de Dieu; l'Occident à son tour s'en empara.

L'esprit religieux, qui veut s'élever comme la prière, rompit un jour les entraves de la matière. Le plein cintre grec et romain se brisa en deux segments pour former l'ogive ; les murs massifs s'évidèrent, pour laisser à la lumière tamisée par la couleur un large passage, et la cathédrale gothique se dressa dans les airs, appuyée sur des faisceaux de colonnes élancées, avec son transept, qui donnait à l'église la forme de la croix, avec son vaste chœur et ses chapelles rayonnantes. Ce fut bien encore l'église romane dans ses dispositions principales, mais augmentée, transfigurée, devenue svelte, légère et gracieuse, et ce fut aussi la véritable expression architectonique de la pensée chrétienne.

Dans ces temples peuplés de saintes images, introduisez toute la pompe des cérémonies religieuses ; laissez-y resplendir l'or et les pierreries de l'autel, des vases sacrés, des ornements sacerdotaux ; faites-y descendre cette musique, dont les accents semblent venir des cieux plus que de la terre, et vous aurez l'art chrétien dans tout son ensemble. Cet art qui, dans la peinture ou la sculpture, s'applique à représenter les merveilles de la révélation, les personnages et les faits de l'histoire du christianisme, pour en faire un enseignement, une prière ou une adoration ; qui, par la musique et par la poésie, exhale les élans de l'âme et les transports du cœur en notes mélodieuses, en sublimes cantiques ; qui, par l'architecture, donne à l'Éternel une demeure sur cette terre, n'est-il pas l'expression vraie des célestes mystères, le symbole de l'union de DIEU avec les hommes, la figure ébauchée, comme elle peut l'être ici-bas, de la vie d'en-haut? C'est l'art chrétien, tel qu'on peut le concevoir et tel qu'il a été souvent réalisé.

* * *

L'Évangile, succédant à l'ancienne Loi, venant la compléter, la réformer et lui donner son véritable sens, ne tarda pas à affranchir les convertis des observances et des prohibitions légales. La réserve faite dans le judaïsme, au sujet des représentations figurées, des images peintes ou sculptées, cessa d'avoir sa raison d'être, et les voies de l'art se trouvèrent ouvertes. Si nouvelles, si inconnues qu'elles

fussent, quelque indifférente que pût être l'Église naissante à tout ce qui ne se rapportait pas directement à son œuvre d'évangélisation, les exigences mêmes de l'enseignement religieux, qu'elle doit aux fidèles, ne pouvaient manquer de lui imposer la nécessité d'y entrer bientôt. Elle n'avait pas encore eu le temps d'en concevoir la pensée, que déjà des convenances d'un autre ordre avaient sollicité la main très inhabile des premiers chrétiens, et leur faisaient produire leurs timides essais dans l'obscur milieu où se développait une grande partie de leur vie religieuse, en des souterrains où les païens ne pouvaient que rarement avoir accès.

C'est là que nous surprenons à son berceau l'art chrétien, dans une enfance, qui sera nécessairement longue et laborieuse ; car tout est à créer, en des conditions défavorables et avec des moyens très imparfaits. Des siècles vont s'écouler avant qu'il ait rompu ses lisières, siècles de persécution, de décadence ou de barbarie, qui comprimeront fatalement son essor. Tout, principalement à ses débuts, semble contrarier le développement de sa vie. Mais il y a d'autant plus d'intérêt à suivre ses premiers pas, à recueillir jusqu'à ses premiers bégaiements, qu'il est alors plus naïf, plus sincère et plus rapproché des sources mêmes de la foi où il doit s'abreuver. Il est curieux, à bien des égards, d'étudier ses voies, de marquer ses progrès, ses combats, ses tâtonnements, ses hésitations et ses défaillances ; de le voir grandir au milieu des difficultés, s'affirmer, donnant la main, à travers les âges barbares, aux siècles de grande civilisation ; préparant le jour où l'idée chrétienne, en pleine possession d'elle-même, sûre de ses moyens et fière des ressources de son génie, obtiendra, par la réalisation des œuvres les plus parfaites, ses plus magnifiques triomphes.

Le germe de toutes les grandes créations qui constituent l'art chrétien était dans la primitive Église ; il n'attendait, pour éclore et se développer, que des circonstances favorables. Mais les temps étaient durs pour les chrétiens. Le culte du vrai DIEU était loin d'avoir ses franchises. Nous le trouvons alors presque toujours proscrit dans toute l'étendue de l'empire. Le combat pour l'existence

était engagé en des conditions terribles pour ces hommes auxquels la loi romaine faisait dire : *Non licet esse vos.* La paix, qui est l'élément nécessaire de toutes les productions intellectuelles, n'ayant pas lui sur le berceau de l'Église, les manifestations extérieures de la pensée religieuse se trouvèrent comprimées, refoulées et réduites à de très humbles rudiments ; encore fallut-il les produire et les tenir loin de la lumière du jour, à l'ombre des retraites les plus obscures.

Le milieu qui vit naître les premiers essais de l'art religieux en explique les réticences, les timidités, les inexpériences. Il se trouva déterminé d'ailleurs, non seulement par la nécessité de mettre les représentations figurées de la foi nouvelle à l'abri des regards indiscrets et hostiles des païens, mais encore et principalement par des exigences d'une autre nature. Ce fut la loi universelle de la mort qui obligea les chrétiens à creuser des souterrains pour y ensevelir leurs défunts ; ces asiles funéraires ne furent pas seulement le champ du repos pour les fidèles endormis dans le Seigneur, ce furent aussi des lieux de réunion et de prière pour les vivants, qui ne pouvaient produire en public leur culte prohibé.

Il paraît certain que les premiers souterrains furent ouverts même avant l'ère des persécutions, uniquement pour servir de sépulture aux morts de la communauté chrétienne. La rapidité prodigieuse avec laquelle ils se multiplièrent et s'agrandirent, est une preuve du progrès de la foi dès les premiers temps. Il est probable que, même avant l'arrivée de saint Pierre dans les murs de Rome, c'est-à-dire antérieurement à l'an 42 de notre ère, il y avait déjà des disciples du CHRIST dans la ville des Césars. L'histoire fait mention de deux époux juifs qui s'étaient convertis, et qui étaient venus s'y fixer à cette époque tout-à-fait primitive. Ils se nommaient Aquila et Priscille ; ils devaient habiter dans la région transtévérine, où leurs compatriotes s'étaient établis avec l'agrément, et sous la protection d'Auguste. Ce fut chez eux que le prince des apôtres, arrivant à Rome, reçut tout d'abord l'hospitalité ; mais il ne tarda pas à s'en aller au *Vicus Patricius*, dans la maison occupée, sur le *Viminal*, par le sénateur Cornélius Pudens. La famille de ce dernier avait aussi

des attaches chrétiennes, et l'on estime que le centurion Cornélius, précédemment converti par saint Pierre, à Césarée, en faisait partie. Ce furent sans doute ces relations antérieures qui frayèrent la voie à l'apôtre, et lui ouvrirent les portes de la demeure sénatoriale. Dès ce premier moment, la prédication du chef de la religion put embrasser les deux rives du fleuve, et le succès en fut si notable qu'il y eut

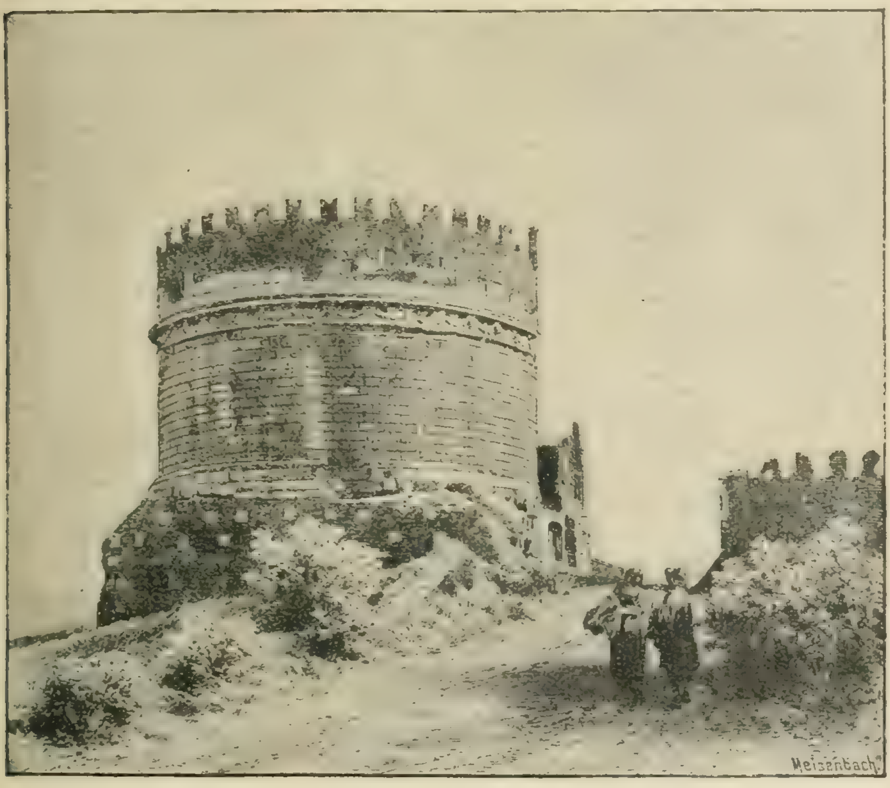


Fig. 8. — Tombeau de Cecilia Metella.

bientôt un très grand nombre de chrétiens dans cette région. Dès lors, il fallut bien avoir des cimetières, car la mort exerce rapidement ses droits dans toute population quelque peu considérable. Avant même qu'il y eût des martyrs, on voulut ensevelir honorablement la dépouille mortelle des fidèles, destinée à la résurrection glorieuse. L'usage de brûler les corps, et d'en conserver les cendres

en des urnes funéraires avait passé de la Grèce chez les Romains ; il était même déjà devenu presque universel, mais il répugnait aux chrétiens. L'Église l'avait en abomination; elle estimait, d'accord en cela avec la pensée juive, que le corps de l'homme, tiré de la terre, doit être rendu à la terre. La loi romaine laissait d'ailleurs toute liberté à cet égard, et quelques nobles familles, même chez les païens, continuaient encore d'ensevelir leurs morts, suivant la coutume antique. Quant aux esclaves et aux pauvres, on ne les faisait point brûler; c'eût été trop dispendieux ; on les jetait tout simplement en des fosses communes, appelées *puticuli*, où leurs restes étaient confondus avec ceux des plus vils animaux. Ces ignobles fosses, ouvertes pour les sépultures païennes de la classe inférieure, ne pouvaient non plus convenir aux chrétiens; ils n'auraient pas souffert qu'on mêlât les restes des disciples du CHRIST à ceux des infidèles. C'eût été à leurs yeux une profanation pire que la crémation. Avoir des terrains réservés, où les corps des fidèles pussent être à l'abri de tout contact païen, fut donc un de leurs premiers soucis.

Si la société chrétienne eût été, comme on l'a quelquefois prétendu, exclusivement composée de petites gens, de pauvres et d'esclaves, on se fût trouvé à cet égard dans un cruel embarras. Le sol appartenant, d'après la loi, dans sa profondeur comme dans son étendue, à celui qui en est propriétaire, on ne pouvait creuser de sépultures sous un terrain dont on n'avait pas la propriété. Mais la communauté naissante compta, dès l'origine, des riches et des patriciens dans son sein, et le temps était proche où, jusque sur les marches du trône impérial, elle allait recruter des adhérents. Or, toute famille riche avait à Rome, dans quelque terrain lui appartenant, un monument funèbre, entouré d'un emplacement *(area)* plus ou moins étendu, sous lequel était creusé l'hypogée destiné à recevoir les cendres ou les corps des membres de cette famille, ceux des parents, quelquefois des amis et des clients. Tout propriétaire était libre de donner cette destination à quelqu'une de ses terres, et, suivant la loi, chacun pouvait ainsi à son gré rendre le terrain où il portait un mort, religieux, c'est-à-dire inviolable et inaliénable. Il n'y avait d'exception

pour personne ; les chrétiens, à cet égard, jouissaient des mêmes droits que les autres. Ceux d'entre eux que la fortune avait favorisés possédaient leur monument funéraire ou le faisaient construire ; en vertu de la charité qui unissait entre eux tous les membres de l'Église, ils ne pouvaient manquer d'offrir, s'ils en avaient la possibilité, des asiles après la mort à leurs frères moins fortunés.

Ainsi se trouvèrent, dès l'origine, affectés à cette pieuse destination des *prædia*, des jardins appartenant à des chrétiens, et cet exemple fut suivi, selon que le voulurent les besoins et les circonstances. Ce ne sont pas là des hypothèses ; les inscriptions les plus anciennes en font foi ; telle est celle qu'on a trouvée au cimetière de Domitilla, et qui doit remonter à la fin du premier siècle : ANTONIUS RESTUTUS S'EST FAIT UN HYPOGÉE POUR LUI ET POUR CEUX QUI ONT FOI DANS LE SEIGNEUR.

Ces cimetières — c'est le nom qu'on leur donna dès l'abord, lequel signifie le *lieu du sommeil*, et exprime la foi en la résurrection — n'étaient nullement ce qu'ils sont chez nous, un terrain découvert dans lequel on creuse une fosse, pour y descendre le corps d'un défunt. Le mot *hypogée*, par lequel on les désigne, indique tout de suite un mode de sépulture tout différent, et éveille l'idée d'un endroit souterrain. Ce mode, on ne l'inventa point ; on l'emprunta aux coutumes judaïques et aux usages des Orientaux. Ces peuples creusaient leurs sépulcres au flanc d'une colline, comme le tombeau d'Abraham, dans le roc de la vallée de Membré. C'est ainsi que le corps du Sauveur avait été déposé dans un sépulcre neuf, taillé dans le rocher qui bordait le jardin de Joseph d'Arimathie. Un système analogue dut prévaloir dans la sépulture des disciples du CHRIST.

Les Juifs de Rome avaient depuis longtemps déjà leur cimetière au *Monte Verde*, au delà du Tibre, où Bosio l'a découvert en 1602. Ceux d'entre eux qui, comme Priscille et Aquila, s'étaient convertis au christianisme, donnèrent sans doute à leurs nouveaux coreligionnaires les indications, qui leur permirent d'établir des hypogées semblables aux leurs ; à cette différence près, que les sépulcres juifs

étaient clos au public, tandis que ceux des chrétiens restèrent accessibles aux vivants.

Voici donc ce qui se pratiquait : à l'endroit où s'élevait le monument funèbre, centre de l'*area*, on creusait, tantôt au flanc d'une colline, tantôt en ouvrant le sol à une certaine profondeur, une galerie souterraine, une sorte de corridor assez étroit, ayant pour l'ordinaire moins d'un mètre de largeur, et qui se prolongeait sous terre en ligne droite. Aux deux côtés du corridor, dans les parois, qui avaient plus ou moins de hauteur suivant que la roche offrait plus ou moins de solidité, des niches étroites et oblongues étaient creusées pour recevoir un ou plusieurs corps.

Ce tombeau s'appelait *loculus ;* on avait soin d'en fermer l'ouverture avec des briques. Ces niches alignées l'une auprès de l'autre formaient un rang, au-dessus duquel on en creusait un autre. On en compte parfois jusqu'à douze ainsi superposés. Cette première galerie était bientôt coupée, à des intervalles inégaux, par d'autres allées perpendiculaires à celle-ci, et dont la disposition était la même ; de nouveaux embranchements venaient s'ouvrir encore sur ces allées, de manière à former un véritable labyrinthe, au milieu duquel il est parfois assez difficile de se diriger. Ce n'était là toutefois que le premier étage. Quand le sol le permettait, on descendait plus bas, et l'on en faisait un second, quelquefois un troisième, toujours dans les mêmes conditions. Ces dispositions peuvent donner une idée générale de tous les cimetières souterrains. On les y retrouve invariablement.

De la sorte, d'après les calculs de M. Michel de Rossi, dans une *area* de grandeur moyenne, ayant 125 pieds carrés, on pouvait établir sept ou huit cents mètres de galeries pour trois étages, ce qui donnait place à un nombre prodigieux de sépulcres ou de *loculi.* L'*area* pouvait avoir d'ailleurs un développement beaucoup plus considérable ; les vignes et les jardins adjacents, s'ils appartenaient au même propriétaire, pouvaient recevoir la même destination et formaient l'*area adjecta.*

Plusieurs cimetières chrétiens qui furent ainsi établis aux abords

de Rome, remontent certainement à l'âge apostolique. L'illustre archéologue qui a publié *Roma Sotterranea*, le commandant de Rossi, frère du précédent, dont la parole en ces matières est de la plus haute autorité, ne craint pas de l'affirmer à la lumière de la critique archéologique la plus exacte.



Fig. 9. — Plan du cimetière de Calliste.

Le premier en date des cimetières que nous connaissons s'étendait entre la voie *Nomentana* et la voie *Salaria*. Il est appelé dans les premiers martyrologes *Cœmeterium Ostrianum*, et, dans les *Itinéraires* des pèlerins, qui se rapportent au septième ou au huitième siècle, il est désigné par ces mots : *Ad nymphas sancti Petri* : c'était là que saint Pierre baptisait : *ubi Petrus baptizabat*. Le prince des apô-

tres y offrait aussi le saint sacrifice, y administrait les sacrements et y prêchait. Il y avait sa chaire pontificale. Au sixième siècle on l'y voyait encore. Elle devait être pareille aux monuments de ce genre, qu'on a trouvés en grand nombre dans les cimetières romains. Il ne faut pas la confondre avec celle dont se servait l'apôtre dans

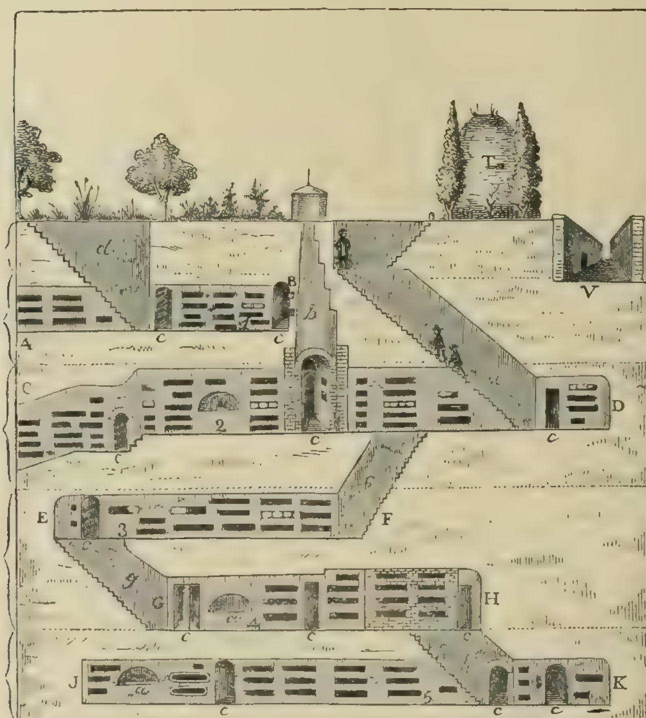


Fig. 10. — Coupe verticale du cimetière Calliste.

la maison du sénateur saint Pudens. Celle-ci existe encore ; elle est en bois incrusté d'ivoire. C'est elle qui est conservée au fond de l'abside de Saint-Pierre au Vatican.

A l'époque de la persécution de Néron, ce cimetière dut se trouver insuffisant pour donner asile aux innombrables martyrs. Saint Pudens venait d'en ouvrir un autre, entre la voie *Cornelia* et la

voie Triomphale, au pied de la colline du Vatican, dans un *prædium* appartenant à la famille des *Cornelii*. Ce terrain était situé tout auprès des jardins de Néron ; ce qui permit sans doute d'y transporter aisément les dépouilles sanglantes ou à moitié consumées des victimes. Il était admis par la loi que les corps des suppliciés pou-

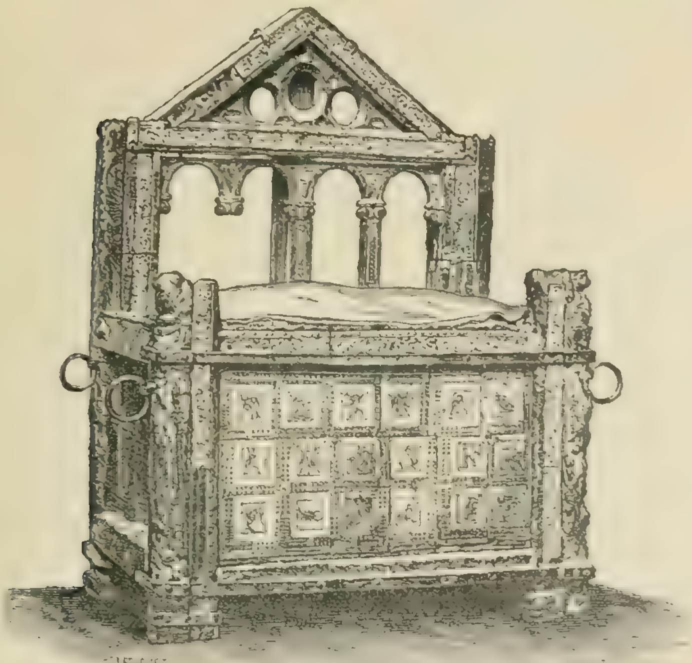


Fig. 11. — Chaire de saint Pierre.

vaient toujours être réclamés pour être enterrés. C'est au cimetière du Vatican qu'un peu plus tard fut déposé le corps de saint Pierre.

Dans le même temps, une illustre matrone, *Pomponia Græcina*, plus connue sous le nom de Lucine, qui avait déjà fait don de plusieurs terrains pour y creuser des cimetières, en ouvrit un près de

la voie *Cornelia* ; c'est là que furent ensevelis les deux saints martyrs Processe et Martinien, qui avaient été les gardiens de saint Pierre dans la prison Mamertine ; elle en établit encore un autre dans un *prædium* qu'elle avait au bord du Tibre, sur la voie d'Ostie. Ce cimetière, à peu près impraticable aujourd'hui, et en grande partie détruit, eut l'honneur de recevoir le corps de l'Apôtre des nations, qui fut déposé à l'endroit où s'élève aujourd'hui la basilique de Saint-Paul hors les murs. Priscille, épouse de saint Pudens, avait ouvert sur la voie *Salaria* le cimetière qui porte son nom. Il faut citer encore,



Fig. 12. — Façade du cimetière de Flavia Domitilla.

comme appartenant à cette époque tout-à-fait primitive, le cimetière de Domitilla, creusé au flanc de la colline de *Tor Marancia*, sur un terrain appartenant à cette Flavia Domitilla, qui était de la famille impériale des Flaviens et la propre nièce de l'empereur Vespasien. Enfin le cimetière de Prétextat, situé sur la voie Appienne, entre le premier et second mille, touche également aux temps de l'âge apostolique ; car il est certain qu'on y enterrait dès les dix premières années du second siècle.

Or, c'est dans ces hypogées les plus anciens qu'il faut chercher, comme le dit M. de Rossi, le berceau de l'art chrétien. On y sur-

prendra, dans leurs premières manifestations, l'architecture sépulcrale et l'épigraphie chrétienne avec tout ce qui s'y rattache : peintures et sculptures, monuments ou tombeaux, voûtes, chambres funéraires avec l'*arcosolium*, les sarcophages, les inscriptions, etc. Car on n'aurait des catacombes qu'une idée bien imparfaite si l'on n'y voyait qu'un ensemble de galeries se croisant en tous sens, contenant des sépultures disposées comme on vient de le dire, et rien de plus.

Les corridors avec les *loculi*, — c'est, ainsi que nous l'avons indiqué, le nom qu'on donne aux ouvertures creusées dans la roche pour

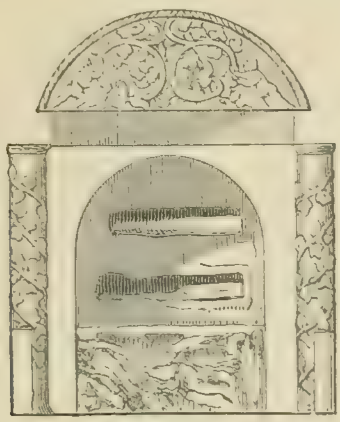


Fig. 13. — Arcosolium, au cimetière de Calliste.

recevoir les corps des défunts — constituent bien l'ensemble des catacombes, lesquelles furent avant tout des asiles mortuaires; mais tout ce système funéraire se trouve à chaque instant modifié par des dispositions diverses, qui y introduisent l'intérêt et la variété, et nous révèlent que ces saintes retraites servirent encore à d'autres usages.

On y rencontre à chaque instant, tantôt à droite, tantôt à gauche des galeries, des chambres sépulcrales ouvertes sur les allées. Ce sont en quelque sorte des caveaux de famille, dont la grandeur varie. Au fond, sous une niche cintrée, appelée *arcosolium*, se trouve d'ordinaire le tombeau principal, renfermant souvent le corps de

quelque saint martyr, autour duquel les fidèles étaient jaloux d'avoir leur sépulture. Ces chambres étaient presque toujours revêtues de stuc, puis ornées de peintures sur la voûte, sur les parois, et spécialement dans le champ de l'*arcosolium*. Ces décorations n'avaient pas seulement pour but d'honorer la sépulture des martyrs ou des chrétiens ; elles étaient faites aussi pour donner une parure convenable à ces chambres funéraires, qui servaient souvent d'oratoires et de



Fig. 14. — Chambre des Sacrements, au cimetière de Calliste.

sanctuaires : on y offrait le saint sacrifice sur le tombeau même du martyr. Il y a des *cubicula* qui paraissent avoir eu exclusivement cette destination. Elles sont alors plus grandes ; elles affectent des dispositions particulières, et deviennent de véritables églises.

Les cimetières de la première époque offrent des caractères architectoniques qui lui sont propres, et qui indiquent d'une façon approximative, mais très sûre, le temps où ils furent fondés.

Au point de vue de l'art, le premier siècle de notre ère ainsi que le deuxième appartiennent entièrement au style classique, qui se reconnaît, quand l'impéritie de la main ne décèle pas trop l'impuis-



Fig. 15. — Trois jeunes filles, peinture à Saint-Prétextat.

sance de l'artiste, à ses formes très correctes et très pures, à son faire ample, large et hardi, à la sobriété dans les détails et dans les ornements, à toute une manière antique, fixée par les traditions des

âges les meilleurs, et à laquelle on s'attachait encore, mais qui allait chaque jour, en dépit de tous les efforts, s'oblitérant, se perdant de plus en plus, de telle sorte que la fin du deuxième siècle est déjà fort loin de la perfection du premier, qu'au troisième ou au quatrième tout devient mauvais, gauche et lourd, étriqué, minutieux et conventionnel.

Ce phénomène s'accomplit en plein cœur de la civilisation païenne. Les grands modèles des âges antérieurs qu'on a sous les yeux, l'amour du luxe, la recherche de toutes les belles choses, le prix auquel on les paie, l'or qui ne manque pas et qu'on prodigue pour les avoir ou pour les faire exécuter, rien n'y fait ; le mal est sans remède ; la mort vient à pas lents, mais la marche en est sûre.

Donc les derniers rayons du beau purent éclairer encore la naissance de l'art chrétien ; mais c'était le crépuscule avant-coureur de la nuit. Et la voie n'était point tracée, et des obstacles sans nombre se dressaient à chaque pas. Pourtant le ferment sacré de toutes les grandes idées chrétiennes eût suffi dès lors à créer et à féconder l'art nouveau ; on eût pu le voir se lever, comme une aurore, avec un rayonnement qui eût été dans le monde l'annonce d'un jour nouveau. Nous verrons bien si les circonstances furent telles qu'un pareil épanouissement devînt possible ; tous les germes, au contraire, par l'inclémence des milieux et des temps, durent être fatalement comprimés, étouffés, anéantis, et les efforts tentés pour favoriser l'espérance de la moisson future demeurèrent en partie stériles. Quoi qu'il en soit des dures et malheureuse conditions au milieu desquelles les premiers essais de l'art chrétien firent leur apparition, et quelque lamentable que puisse être le spectacle d'une décadence que rien ne pouvait conjurer, il y a au moins pour nous, dans le mouvement descendant qui va se précipiter, un avantage qui n'est pas à dédaigner, à savoir, que les monuments primitifs de nos origines chrétiennes peuvent être classés, grâce aux signes du temps dont ils portent l'empreinte, dans un ordre chronologique presque toujours certain. Une lumière inattendue vient éclairer ainsi les âges les plus

reculés, et permet de suivre le progrès et la marche de la pensée évangélique dans la vieille société, prête à disparaître, pour faire place au monde nouveau de l'humanité régénérée.

Dans les cimetières dont nous avons parlé, on trouve des caractères architectoniques qui se rapportent clairement à la première époque, et des traits d'antiquité classique, qui disparaissent vite aux âges moins éloignés de nous. Pour n'en dire qu'un mot, et pour ne citer ici que celui qui est le plus remarquable à cet égard, on remarque aisément que le cimetière de Domitilla trahit à chaque instant la haute antiquité de ses origines.

C'est d'abord, au point de vue architectural, le portique qu'on a découvert, en l'année 1865, sur la voie Flaminienne, où il a été bâti, pour servir d'entrée principale au monument funèbre autour duquel s'étend l'*area* du cimetière. Il est élégant et simple, d'un goût correct et sévère. Il a été taillé dans le roc et couronné d'une corniche en briques. Des briques toutes pareilles se trouvent en plusieurs autres monuments qui appartiennent au premier siècle de l'empire. L'édifice auquel il sert de façade se rapporte, selon toute apparence, aux trente années qui séparent le règne de Néron de celui de Domitien. Le portique donne accès à un large vestibule orné de corniches, intérieurement revêtu de stucs très finement moulés dans le style d'alors, avec quatre grandes arches quadrangulaires faites pour recevoir des sarcophages. L'intention première des constructeurs ne paraît pas avoir été de placer des *loculi* dans les parois ; ceux qu'on y a découverts sont du troisième ou du quatrième siècle. Dans les premiers temps, les sarcophages, qui tiennent beaucoup plus de place, furent beaucoup en usage ; il n'y avait pas encore nécessité de ménager l'espace. Plus tard, la mort obligea de presser les rangs et de préférer les *loculi*.

C'est sur le terrain de *Tor Marancia*, acquis par Mgr de Mérode, qu'on a trouvé, en 1874, les restes de la basilique de Sainte-Pétronille, du quatrième siècle, avec les tombeaux des saints Nérée et Achillée. Celui de la sainte en avait été enlevé à la suite des dévastations des Lombards dans les cimetières et dans les basiliques des

environs de Rome, et ses reliques avaient été solennellement transférées au Vatican.

Les quelques peintures du cimetière de Domitilla ont un caractère très ancien. On remarque surtout, à ce titre, une voûte décorée de branches de vigne entrelacées, parmi lesquelles se jouent des oiseaux et des génies enfants occupés à la vendange. Cette peinture rappelle tout-à-fait les fresques de Pompéi, et plus encore celles qui furent exécutées, aux meilleurs temps de l'art, dans la chapelle sépulcrale de la pyramide de Caïus Sextus. On y voit aussi des sujets bibliques : Daniel dans la fosse aux lions, Noé dans l'arche, et un repas de plusieurs personnages rangés autour d'une table, où sont posés trois pains et un poisson, symbole eucharistique dont nous aurons bientôt à donner l'explication.

Pour la sculpture, on n'a recueilli au cimetière de Domitilla que des fragments de sarcophages avec des sujets décoratifs. Plusieurs sont en terre cuite, d'une pâte fine et d'un beau grain, qui ne peuvent appartenir qu'aux âges primitifs, la fabrication en ayant cessé vers la moitié du second siècle. Enfin, tant par la forme des lettres dans les inscriptions que par l'emploi fréquent de la langue grecque, comme aussi par les noms qui s'y rencontrent, ceux des *Claudii* et et des *Flavii*, appartenant à des familles patriciennes de la fin du premier siècle, on est en droit de conclure rigoureusement que ce cimetière remonte bien aux temps apostoliques.

Avant de poursuivre l'histoire très abrégée des hypogées chrétiens, certaines explications deviennent dès à présent nécessaires. Ceux dont il a été question et ceux qui ont été creusés plus tard et qu'on a découverts au nombre de soixante, pour le moins, formant autour de Rome une immense ceinture, qui l'embrasse sur presque tous les points, sont connus aujourd'hui, et depuis le moyen âge, sous le nom de *catacombes*, qui vient de deux mots grec, κατα, *sous*, et τυμβος, *tombeau*, suivant l'étymologie la plus vraisemblable. Primitivement cette dénomination n'appartint en propre qu'à une seule crypte du cimetière de Saint-Calliste, celle où les corps de saint Pierre et de saint Paul furent déposés pour quelque temps , suivant la tra-

dition, à la suite d'une tentative qu'auraient faite les Orientaux pour enlever ces précieux restes aux chrétiens de Rome.

Le lieu sanctifié par le séjour des corps des apôtres s'appelait *ad catacumbas ;* on s'empara plus tard de cette expression pour l'appliquer à tous les cimetières chrétiens.

On s'est demandé, et ce fut une question longtemps débattue, par qui avait pu être creusé cet immense réseau d'innombrables galeries. Un travail si considérable, croyait-on d'abord, ne pouvait être l'œuvre des chrétiens toujours menacés et si souvent persécutés. Il paraissait beaucoup plus raisonnable d'admettre qu'ils s'étaient tout simplement emparés d'anciennes carrières, creusées par les païens, pour en extraire les matériaux propres aux constructions de Rome. Les noms donnés primitivement aux souterrains, *arenariæ, cryptæ*, semblaient venir à l'appui de cette opinion, qui fut principalement soutenue par des protestants. Suivant Misson et Burnet, les chrétiens, ayant trouvé ces sablonnières où les païens avaient déjà pris l'habitude de jeter les cadavres des esclaves, s'en emparèrent pour y ensevelir leurs morts et pour y tenir leurs assemblées, dans ces temps de persécution.

Ce système est aujourd'hui, on peut le dire, abandonné. Dès qu'on s'est livré à une étude plus approfondie, à un examen plus attentif des lieux consacrés aux sépultures païennes, on s'est vu forcé d'y renoncer. Des antiquaires célèbres, comme les Buonarotti, les Boldetti, les Lupi, en étaient déjà arrivés à cette conclusion que la partie des souterrains creusés par les chrétiens fut nécessairement considérable. Le P. Marchi alla plus loin, et ne craignit pas d'affirmer que ce furent les chrétiens seuls qui creusèrent les catacombes, afin d'y ensevelir leurs morts, et qu'ils en profitèrent pour exercer leur culte en certains endroits choisis et appropriés à cet effet.

Cette assertion, il la prouva d'abord par la nature des terrains. Le sol de Rome et de ses environs est formé, soit de roches marines, soit de roches volcaniques. Deux ou trois cimetières ont été creusés dans les gisements de la première nature, dont la matière est impropre aux emplois de la construction. Ce ne furent donc jamais des car-

rières. Maintenant, les roches volcaniques, formées de matières ignées, sont de trois compositions différentes : il y a d'abord la pouzzolane pure, matière friable et sablonneuse, utilisée pour les constructions ; il y a ensuite la pouzzolane mêlée de terre, qui, sans être très dure, offre du moins une certaine résistance ; c'est une sorte de tuf granulaire, qui ne peut être d'aucun usage dans l'industrie ; enfin il y a le tuf lithoïde, dont la composition est telle qu'on y peut tailler des blocs de pierre à bâtir.

Or, les catacombes ne furent jamais pratiquées dans le tuf lithoïde : le travail eût été trop difficile en des roches d'une pareille solidité ; jamais non plus dans la pouzzolane pure, qui, n'ayant aucune résistance, ne pouvait répondre au but qu'on se proposait ; toutes les galeries sont ouvertes dans le tuf granulaire, qui se laisse tailler aisément et qui, sous l'action de l'air, acquiert une assez grande résistance, mais qui n'a jamais été employé dans l'industrie. Aucune idée d'exploitation n'est donc entrée dans l'esprit de ceux qui ont pratiqué ces excavations ; ils n'ont eu en vue que de diriger sous terre des corridors longs et étroits, dans les parois desquels il fût possible d'établir un ou plusieurs rangs de tombeaux, et aussi d'ouvrir çà et là des chambres, plus ou moins spacieuses et de formes diverses, pour qu'on pût y réunir un groupe de fidèles, et y célébrer les saints mystères.

Et ce n'est pas seulement la nature du terrain qui le prouve ; c'est bien plus encore la disposition même des galeries catacombaires. Entre les catacombes et des carrières il n'y a pas de similitude. Il existe encore autour de Rome plusieurs de ces anciennes carrières, *latomiæ arenariæ*, exploitées jadis par les païens pour l'extraction de la pouzzolane. On y observe que les galeries n'y sont jamais rectilignes, ni coupées à angle droit par d'autres galeries. Elles suivent, dans leurs détours, les accidents du terrain et les exigences de la mine à exploiter. Elles sont larges et aérées ; au point de rencontre de deux galeries les angles sont arrondis, pour faciliter le travail aux ouvriers et pour livrer un passage plus commode aux bêtes de somme et aux chariots. Dans les cimetières chrétiens, au contraire, toutes

les galeries sont droites, les unes parallèles, les autres verticales ; elles sont étroites et n'ont pas plus d'un mètre de largeur ; elles sont obscures, à peine éclairées en de rares endroits par un luminaire, *luminare*. Ce qu'on appelle ainsi dans les catacombes, c'est une ouverture pratiquée obliquement à travers les différentes couches du terrain supérieur, et prenant jour sur la campagne, à fleur de terre. Enfin, à l'intersection des galeries catacombaires, les angles restent droits et sont bien accusés. A tous ces caractères on reconnait clairement que la pensée d'extraire des matériaux n'entra pour rien dans le soin qu'on a pris de creuser ces souterrains.

Le cimetière de Sainte-Agnès est occupé dans sa partie supérieure par une ancienne carrière ; il est assez facile de faire la comparaison entre les galeries des catacombes et celles des *Latomies*, et d'y acquérir la conviction que ce sont des travaux entièrement différents. Les catacombes sont donc l'œuvre des chrétiens ; les protestants eux-mêmes, ceux du moins qui ont de l'érudition, n'oseraient plus dire le contraire. Cette œuvre des catacombes a été, pendant trois siècles, poursuivie avec foi et avec amour. Des mains pieuses y travaillaient avec ardeur. Les *fossores*, bien que leur position fût très modeste dans la société chrétienne, y étaient honorés et faisaient probablement partie de la cléricature.

Comment une société pauvre et proscrite, comme l'était celle des chrétiens, put-elle, sans être arrêtée dans une pareille œuvre, se creuser à Rome d'aussi vastes sépultures ? Comment put-elle échapper à la surveillance des magistrats ? Comment fit-elle pour acquérir la propriété de tant de vastes terrains ? Enfin, — dernière question qui a singulièrement préoccupé la curiosité des érudits, et dont on a voulu faire aussi une objection, — que faisait-on de la terre extraite des souterrains ? Nous avouerons volontiers qu'à cette dernière demande nous n'avons point à faire de réponse bien précise. Les interrogateurs, quel que soit le système adopté par eux, n'en ont pas plus que nous.

Peut-être employait-on ces terres à combler des vallées, si nombreuses dans la campagne romaine ; peut-être en formait-on de

petites collines qu'on ensemençait et que la verdure recouvrait rapidement. Il paraît aussi que bien souvent on n'ouvrait une galerie que pour en combler une autre, quand cette dernière ne contenait le corps d'aucun illustre martyr. Enfin les chrétiens, à cet égard, faisaient comme les autres, comme les Juifs et les peuples orientaux qui avaient à Rome leurs cimetières souterrains. Ils n'avaient d'ail-

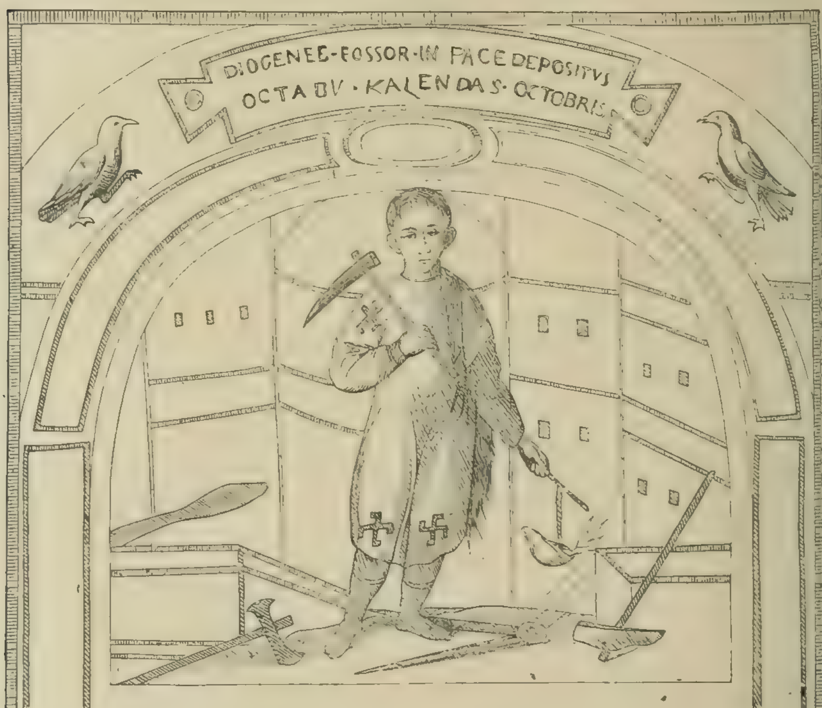


Fig. 16. — Un Fossoyeur. (Peinture murale aux catacombes de Calliste.)

leurs pas plus qu'eux,— et c'est ce qui tranche la difficulté — à dissimuler les matériaux extraits ni même à cacher à tous les yeux l'existence de leurs catacombes.

Comment cela ? dira-t-on. — Par la raison que les cimetières chrétiens s'étaient, comme on l'a déjà indiqué, établis légalement. Le propriétaire d'un terrain, en y élevant son monument funèbre, pour lui et pour les siens, rendait ce terrain inviolable et sacré ; il était

libre de consacrer l'*area* qui en dépendait aux sépultures de ses clients, de ses frères. Les magistrats n'avaient rien à y voir, pourvu que l'emplacement eût été choisi dans les conditions déterminées par la loi, c'est-à-dire en dehors de l'enceinte primitive de la cité, l'enceinte de Tullius.

Quand la communauté chrétienne fut devenue prodigieusement nombreuse, les difficultés qu'on n'avait pas prévues d'abord apparurent, et il fallut les surmonter. A l'origine, on n'avait pas ménagé l'espace ; les niches sépulcrales étaient larges, éloignées les unes des autres ; on les fit étroites, et, pour qu'il n'y eût plus de place

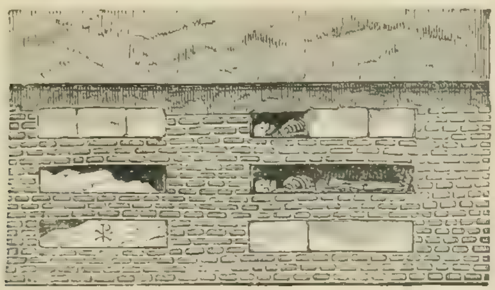


Fig. 17. — Niches superposées, aux catacombes de Calliste.

perdue, on les serra, on les aligna régulièrement sur plusieurs rangs ; puis on se vit dans la nécessité de creuser un second, quelquefois un troisième ou même un quatrième étage ; et tout cela ne suffisant pas, il fallut étendre les cimetières existants, se rendre par conséquent propriétaire des terrains adjacents, en créer d'autres en des terres acquises ou données.

Jusque vers la fin du second siècle, les cimetières avaient été une propriété privée ; ils portaient le nom de celui qui les avait fondés. A cette époque, quelques-uns commencèrent à devenir la propriété collective de l'Église, et cela toujours conformément aux lois. L'auteur des *Philosophumena* nous apprend que le pape Zéphyrin confia à Calliste, avec le gouvernement des prêtres, l'administration des cimetières de l'Église. C'était en l'année 202. Trente

ans plus tard, le pape Fabien augmentait encore le nombre des cimetières possédés par la communauté chrétienne.

Là-dessus, sans doute, on ne manquera pas de s'étonner de la tolérance ou de la négligence de la loi. Pour qu'une société puisse devenir propriétaire, il faut d'abord qu'elle soit reconnue. Or, si les chrétiens étaient à chaque instant proscrits et persécutés comme individus, ils l'eussent été bien plus encore comme société. L'empire se défiait beaucoup des sociétés secrètes, et mettait au nombre des plus dangereuses celles qui se formaient sous prétexte de religion. Comment eût-il donc accordé le droit d'acquérir à l'association chrétienne ?

Il faut bien croire que ce ne fut pas à ce titre qu'on s'adressa à l'État pour lui demander cette autorisation ; mais, comme on était au courant des usages romains, on n'eut garde de négliger ceux dont on pouvait profiter pour se placer sous la protection de la loi.

On autorisait à Rome la société dite des Petites Gens, *Tenuiorum sodalitas*, parce qu'on était éclairé sur son but, qui n'avait rien de politique. La classe pauvre n'aimait pas à se voir condamnée à la sépulture de la fosse commune. Chose remarquable chez des païens, on s'y préoccupait beaucoup de la mort, et l'on voulait pour sa dépouille mortelle des honneurs funèbres. En payant vingt francs pour entrer dans l'association, et cinq as par mois, on s'assurait une sépulture honorable et des repas funèbres autour de son tombeau. Les confrères qui se mettaient sous la protection de quelque dieu, de Jupiter, d'Hercule ou de Diane, étaient autorisés à se réunir une fois par mois pour verser leur cotisation. C'était là une organisation qui, d'une façon générale, pouvait convenir à la communauté chrétienne, et qu'elle réclama, suivant toute probabilité. On sait que les fidèles avaient leur trésor commun, formé de contributions mensuelles, au moyen duquel ils secouraient les pauvres et les chrétiens condamnés aux mines, *ad metalla*. Une inscription trouvée en Afrique nous apprend qu'un certain Evelpius, *cultor Verbi*, adorateur du Verbe, a donné à l'Église une *area* pour les sépultures, et fait bâtir une *cella*. On appelait ainsi ces petits monuments qu'on

élevait extérieurement sur un tombeau, *cellæ memoriæ*, ou simplement *memoriæ*, pareils à celui qu'avait fait construire le pape Anaclet sur la tombe de saint Pierre au Vatican. La destinée de la *cella* d'Anaclet devait être glorieuse. Ce fut le germe d'où devaient sortir un jour les splendides basiliques, dont le culte chrétien allait s'enrichir sitôt que la paix rendue à l'Église lui permettrait d'en avoir.

Quant à la qualité de *cultor Verbi*, ce fut peut-être le titre sous lequel les chrétiens purent exister légalement, comme les autres sociétés funéraires. Ils formèrent ainsi une association autorisée, dont l'État dut violer les droits le jour où il entreprit de la persécuter. Pendant près de deux cents ans d'ailleurs, il ne paraît pas qu'on y ait songé. Des édits sanglants furent proclamés ; bien des particuliers furent frappés ; l'association n'en fut pas atteinte, et put longtemps se couvrir de la légalité pour acquérir et posséder. Elle était si bien reconnue, qu'en certains cas elle pouvait réclamer ses droits et plaider devant les tribunaux. C'est ainsi qu'une contestation s'étant élevée au sujet d'un terrain qui lui appartenait et qui était réclamé par des marchands de vin, l'empereur jugea qu'une destination religieuse, quelle qu'elle fût, était préférable au désordre des tavernes, et les chrétiens eurent gain de cause.

Extérieurement d'ailleurs, ils avaient, dans les pratiques et les usages de leur société, certaines ressemblances avec les païens, grâce auxquelles ils évitaient d'attirer leur attention. Leurs sépultures n'avaient rien de très différent des autres ; on les distingue toujours aujourd'hui des sépultures juives ou païennes ; mais il faut souvent une minutieuse attention. Un étranger, pénétrant dans les catacombes et remarquant les peintures et les sculptures, eût pu tout au plus s'étonner de certains signes nouveaux ; il n'en eût pas été trop choqué, et n'y eût rien compris, grâce au symbolisme qu'employaient les chrétiens, et dont ils avaient seuls le secret. Le titre de *frères*, que se donnaient les associés dans leurs inscriptions funéraires, avait quelque chose de plus extraordinaire pour les païens, qui ne pouvaient lire sans en être surpris : *Ecclesia fratrum* — *Pro cunctis fratribus* ;

ou encore : *Peto à bobis* (sic), *fratres boni* — *Leonti, pax a fratribus.* L'autorité ne s'en inquiéta pas cependant. Elle permit aux frères les réunions, les cotisations et, autour des tombeaux, les repas, qui devinrent les agapes chrétiennes.

Au reste, la persécution ne sévissait pas toujours, même contre les personnes. Celles qu'ordonnèrent Néron et Domitien passèrent comme des tempêtes. On jouit d'une certaine liberté sous les règnes de Titus et de Vespasien. Ce fut alors que s'éleva au grand jour, sans aucune dissimulation, le portique de Domitilla. La persécution sévit cruellement sous Septime-Sévère, mais ne dura qu'un temps. Les deux Philippe n'inquiétèrent par les chrétiens. De l'année 211 à l'année 250, il y eut une ère de paix à peu près universelle. On en profita pour multiplier les cimetières et leur donner un prodigieux accroissement.

A ceux que nous avons déjà nommés et qui se rattachent aux temps apostoliques, il faut ajouter le cimetière de *Lucina*, commencé sur la voie Appienne, dans une *area* de la famille des *Cæcilii* et dont la propriétaire, suivant M. de Rossi, était probablement la fameuse Pomponia Græcina. Mais, avec l'inauguration du cimetière de Calliste aux premières années du troisième siècle, nous sommes entrés dans une nouvelle époque, celle où l'Église posséda collectivement des cimetières, dont le nombre allait s'accroître. Le premier lieu public possédé et administré officiellement par l'Église est aussi le plus fameux des cimetières. Il fut établi à droite de la voie Appienne, près de la crypte de Lucine, où, vingt années avant, avait été déposé le corps de sainte Cécile. On suppose que les chrétiens de la famille des *Cæcilii* en cédèrent la propriété à l'Église. Elle put en jouir alors, grâce au rescrit de Septime-Sévère relatif aux associations funéraires.

L'emplacement de ce célèbre cimetière de Calliste fut longtemps ignoré de nos jours. On le confondait, tantôt avec les catacombes de Saint-Sébastien, tantôt avec le cimetière de Prétextat. M. de Rossi eut l'honneur de s'appliquer à le découvrir, et la joie de voir ses recherches couronnées de succès, si bien qu'il put déterminer nettement la

partie dont le pape Zéphyrin avait confié l'administration au diacre Calliste, celle même où, d'après les documents de l'histoire, treize papes sur dix-huit, de Zéphyrin à Sylvestre, avaient dû être enterrés auprès de sainte Cécile.

Nous ne saurions mieux faire connaitre cette nécropole chrétienne, intéressante entre toutes, qu'en rappelant ici les souvenirs d'une visite à ce cimetière de Calliste, où l'illustre commandeur avait daigné nous conduire.

On arrive au milieu d'une vigne, à droite de la voie Appienne,

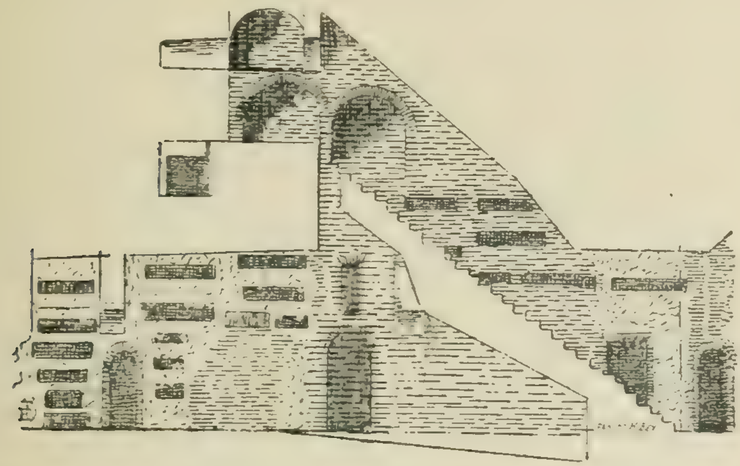


Fig. 18. — Coupe de l'escalier et de l'entrée actuelle du cimetière de Calliste.

au deuxième milliaire. On descend par un large escalier, et l'on se trouve dans un vestibule qui donne accès aux corridors et aux chambres des catacombes, et tout d'abord à deux grandes salles, vastes et hautes, qui s'ouvrent sur la gauche. C'est là le vrai centre historique du cimetière de Saint-Calliste. C'est le lieu de la sépulture des papes. On savait par l'histoire que le pape Damase l'avait fait agrandir et décorer de marbres et de colonnes. Mais, comme au temps de Bosio et jusqu'à M. de Rossi, on ignorait l'existence de ces salles, et qu'on ne trouvait aucune trace des tombeaux des papes, on supposait que tout avait été détruit dans les invasions sarrasines.

alors que le pape Pascal fit extraire des catacombes, pour les mettre en sûreté à Rome, les corps des saints les plus illustres.

M. de Rossi, tenant compte des travaux qu'on savait avoir été exécutés par le pape Damase, et des renseignements fournis par



Fig. 19. — Crypte des papes, au cimetière de Calliste.

les *Itinéraires* des pèlerins, supposait à juste titre que les sépultures pontificales n'avaient point été faites, comme celles des simples fidèles, dans les corridors ou les cryptes basses et étroites qu'on voit dans tous les cimetières. Elles avaient eu sans aucun doute une salle spéciale et choisie, et c'était ce lieu même que saint Damase

avait dû faire décorer ; mais comment le découvrir ? Rien n'indiquait sur quel point les fouilles devaient être dirigées.

Sur ces entrefaites, on trouva, en l'année 1851, dans la vigne qui s'étend au-dessus du cimetière de Calliste, une plaque de marbre à moitié brisée, sur laquelle on lisait ELIVS MARTYR.

M. de Rossi affirma tout de suite qu'elle provenait du tombeau de saint Corneille, pape et martyr, qui avait été enseveli dans ce cimetière. En même temps, à l'aide des *Itinéraires* et des plans dressés pour les anciennes visites des pèlerins aux catacombes, il déterminait avec tant de précision le lieu où devaient commencer les fouilles, qu'on ne tarda pas à découvrir le large escalier, de vingt-quatre marches, par lequel on descend actuellement, et dont la construction indique qu'il a été pratiqué à une époque postérieure aux persécutions, sans doute par le pape Damase, pour faciliter l'accès des catacombes.

On arriva bientôt, en continuant les fouilles, dans un vestibule dont les parois, à mesure qu'on les dégageait, apparurent couvertes d'inscriptions et de graffites. L'illustre archéologue avait lu dans l'*Itinéraire* des pèlerins au cimetière de Calliste : *Primus sanctus Xistus.* Il découvrit avec joie sur les parois du vestibule des invocations à saint Sixte, gravées avec un poinçon et que, dans notre visite, nous avons pu lire encore avec lui : *Sancte Suste.* Puis il trouva deux fragments de marbre, qui s'adaptaient à celui qu'on avait recueilli dans la vigne et sur lesquels on lisait : CORN. — EP. L'inscription se trouvait donc ainsi complétée : CORNELIVS MARTYR EP *iscopus.* Aucun doute n'était plus possible : on était arrivé au lieu de la sépulture des papes, dont saint Corneille faisait partie.

On pénétra ensuite, en déblayant, dans une vaste pièce, très haute sous voûtes, tout entourée de niches sépulcrales, abondamment éclairée par un luminaire, c'est-à-dire par une large ouverture pratiquée obliquement à travers les terres de la voûte pour aller chercher la lumière. Cette salle devait être celle que le pape Damase avait fait décorer pour y recevoir les pèlerins aux tombeaux des

papes. Plusieurs fragments de pierres sépulcrales des pontifes y furent effectivement recueillis. M. de Rossi les a précieusement rassemblés et fait incruster dans les parois, où on lit maintenant les inscriptions suivantes : EYTYXIANOS + EΠIC. — ANΘEROC + EΠI —



Fig. 20. — Épitaphe du pape saint Eutychien, au cimetière de Calliste.

ΦABIANOC + EΠI + MR. — AOYXIC. Ce sont les noms des saints pontifes Eutychianus (275), Antherus (225), Fabianus (236), le glorieux martyr associé à saint Sébastien, enfin du pape Lucius (232). Plusieurs autres pierres sépulcrales n'ont pas été retrouvées.

De même ont disparu de cette crypte les revêtements de marbre

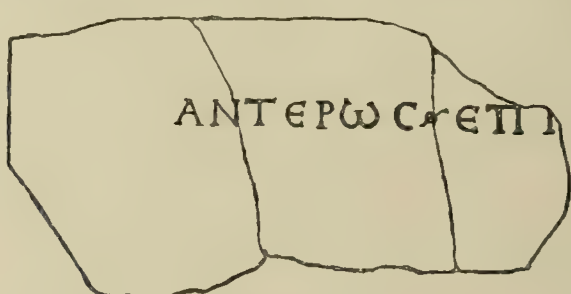


Fig. 21. — Épitaphe du pape saint Anthère, au cimetière de Calliste.

que saint Damase y avait fait mettre. Les murs sont nus, et se dressent simplement avec les ouvertures béantes et superposées des *loculi*, où furent ensevelis les papes et les confesseurs de la foi. Que sont devenus les marbres, les colonnes, les chapiteaux, qui devaient orner cette crypte, véritable église et très riche, faite

pour recevoir les pèlerins ? Il paraît évident qu'au temps des invasions barbares et sarrasines, alors qu'on enleva les corps des saints qui reposaient en ces catacombes, on voulut emporter aussi les richesses de ce sanctuaire qu'on devait abandonner, pour les faire servir sans doute à d'autres sanctuaires de Rome. On y trouve

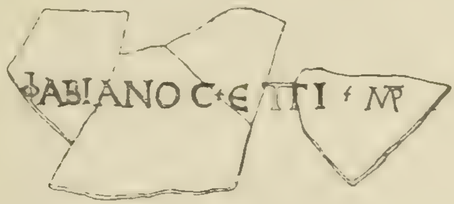


Fig. 22. — Épitaphe du pape saint Fabien, au cimetière de Calliste.

pourtant encore quelques débris de beaux chapiteaux, des fragments de colonnes, qui viennent confirmer la destination attribuée à la crypte.

Si l'identité de la chambre sépulcrale des papes eût été douteuse, une autre découverte eût fait disparaître toute hésitation. Il s'agit d'une grande table de marbre, portant une inscription en vers latins



Fig. 23. — Épitaphe du pape saint Lucien Ier, au cimetière de Calliste.

du pape saint Damase, écrite tout entière dans ce grand et large caractère que M. de Rossi appelle *damasien*, et qui est unique de beauté et de perfection. On l'a trouvée brisée en de nombreux fragments, mais comme il n'en manquait pas un seul, on a pu la rétablir tout entière. Elle est maintenant dressée au fond de la salle, contre un vaste sarcophage, qui contenait les restes d'un grand nombre de saints, et de compagnons de saint Sixte dans son martyre.

« Ici reposent, si vous voulez le savoir, les ossements amoncelés d'un grand nombre de saints : ces vénérables tombeaux gardent les corps des élus, dont le royaume du ciel a tiré à lui les âmes sublimes. Là, reposent les compagnons de saint Sixte, emportant les trophées de l'ennemi ; là, sont de nombreux princes qui gardent l'autel du CHRIST ; là, est déposé le pontife qui vécut dans une longue paix ; là, reposent les saints confesseurs que la Grèce envoya ; là, dorment des jeunes gens, des enfants, des vieillards avec leur chaste race,

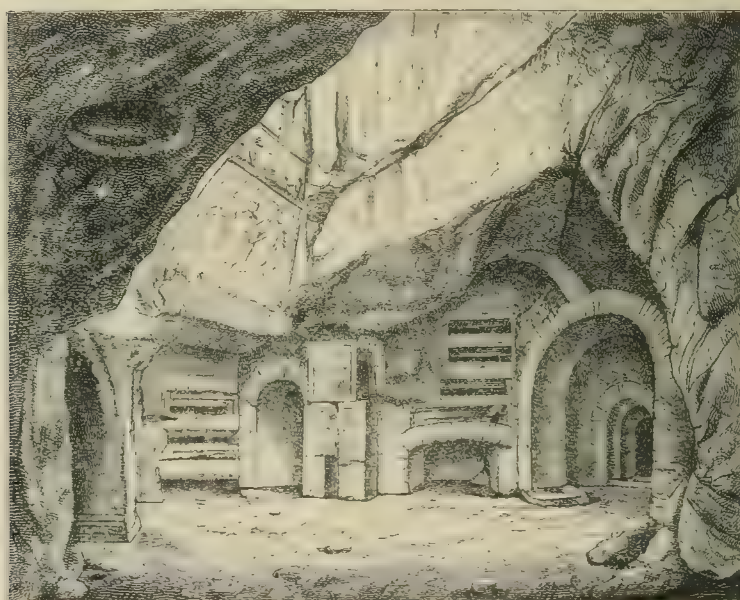


Fig. 24. — Chapelle Sainte-Cécile, au cimetière de Calliste.

qui aima et garda la pudeur virginale. Là, je l'avoue, moi aussi, Damase, j'ai désiré reposer mes membres, mais j'ai craint de troubler les cendres des saints. »

Hic, fateor, Damasus, volui mea condere membra,
Sed cineres timui sanctos vexare piorum.

Cet autel qu'entourait un si noble cortège n'existe plus ; mais on voit encore très nettement sur le sol la marque des quatre colon-

nettes carrées qui en supportaient la table. L'exemple d'humilité chrétienne que donne ici saint Damase en se refusant les honneurs d'une telle sépulture, avait sa raison d'être, comme nous le verrons bientôt.

Le terrain du cimetière de Saint-Calliste appartenait, ainsi qu'il a été dit, à la famille des *Cæcilii*, qui l'avaient donné à l'Église ; le corps de sainte Cécile y avait été transporté après son martyre. La dépouille mortelle de l'illustre dame se trouvait là chez elle. Les membres de sa famille devaient tous aussi y avoir leur place. Seulement, comme plusieurs d'entre eux étaient restés dans le paganisme, et qu'il n'était pas permis de mêler des sépultures païennes aux sépultures chrétiennes, les *Cæcilii* morts dans le paganisme furent déposés dans le sol extérieur, au-dessus de la catacombe, et l'on y a retrouvé leurs tombeaux. Cécile elle-même, toute sainte et martyre qu'elle fût, ne fut pas ensevelie au lieu qu'on avait choisi pour la sépulture des papes. Elle eut près de là sa place à part.

On avait oublié ce détail ; il en résulta qu'au neuvième siècle, quand le pape Pascal fit enlever les corps des pontifes, on ne trouva pas celui de la sainte. On le crut perdu, et l'on supposa qu'il avait été enlevé par les Lombards ; et ce fut une grande tristesse. Il n'en était rien cependant. La sainte apparut bientôt au pape Pascal, comme on le voit dans une fresque du treizième siècle, de la basilique de Sainte-Cécile *in Transtevere* ; elle lui adressa ces paroles que la tradition nous a conservées : « Tu m'as cherchée et tu ne m'as pas trouvée, et pourtant nous avons été si près l'un de l'autre que nous aurions pu nous parler bouche à bouche. » Sur cette indication, le pape, étant retourné aux catacombes de Saint-Calliste, y découvrit sans peine, dans une attitude bien connue et conservée dans le beau marbre de la basilique *in Transtevere*, le corps de la bienheureuse, qu'il fit apporter à Rome.

M. de Rossi, qui, dans les sépultures des papes, n'avait rien trouvé qui eût trait à celle de sainte Cécile, pensa qu'en s'appuyant sur ces renseignements il ne lui serait pas plus difficile qu'au pape Pascal de découvrir, soit le tombeau vide, soit au moins l'emplacement du

tombeau de la sainte. Un jour même que Pie IX visitait avec lui la crypte des papes, débarrassée des terres qui l'obstruaient, l'archéologue, montrant au pontife les indices, dans les parois de cette salle, d'une ouverture qu'il fallait déblayer pour pénétrer dans une seconde salle entièrement comblée, fixa un peu à gauche, avec la remarquable intuition qui le distingue, la place approximative où sainte Cécile avait dû reposer, dans l'épaisse paroi qui sépare les deux salles, la tête probablement tournée du côté des visiteurs, pour justifier le mot de la sainte au pape Pascal : *os ad os.* Pie IX souriait de la foi intrépide du savant, et réservait encore son adhésion.



Fig. 25. — Statue de sainte Cécile.

L'événement ne tarda pas à justifier tout ce que M. de Rossi avait annoncé. Effectivement, à peine eut-on commencé les fouilles dans la seconde crypte, qu'on trouva, au point indiqué, un grand sarcophage, qui ne pouvait être que celui de sainte Cécile. Aucune inscription ne l'attestait expressément ; mais les fresques très bien conservées qu'on voit encore à cet endroit, l'établissent suffisamment. C'est d'abord une peinture représentant en buste Notre-Seigneur avec le nimbe crucifère, et conforme au type byzantin. Au-dessus apparaissent deux figures : l'une est celle d'une jeune dame très richement parée, avec des colliers et des bracelets. Ce ne peut être que sainte Cécile, car la troisième figure est celle du pape Urbain, qui a enseveli la

jeune martyre et qui, martyrisé lui-même bientôt après, vint la rejoindre. Le nom du pape Urbain est écrit en lettres superposées, VRBANVS. Le grand sarcophage, qu'on voit tout près de là a renfermé les restes du saint pontife.

Les sépultures des papes au cimetière de Calliste marquent, dans l'histoire des catacombes, une seconde époque, tantôt troublée par la persécution, tantôt favorisée d'un calme relatif. Les sculptures et les peintures de ce temps sont ordinairement décoratives, et n'accusent leur origine chrétienne que sous des voiles assez impénétrables aux regards profanes. Les inscriptions sont brèves, écrites tantôt en grec, tantôt en latin, en caractères d'un bon type, malgré les incorrections de la langue.

Vers la seconde moitié du troisième siècle, commence une nouvelle époque, où l'on vit pour la première fois la persécution sévir, non seulement contre les personnes, mais contre les lieux de réunion, contre les cimetières chrétiens. Les empereurs Valérien et Gallien, les premiers, rendirent des édits qui violèrent les droits de propriété, de réunion et d'association, reconnus par la loi aux collèges funéraires. Les soldats envahirent les catacombes. Le pape Sixte II fut martyrisé dans le cimetière de Prétextat, avec ses diacres Felicissimus et Agapitus. Sainte Émérentienne fut lapidée au cimetière de Sainte-Agnès, sainte Candide, précipitée par un luminaire. Les saintes Chrysanthe et Daria furent, avec un grand nombre de chrétiens, enveloppées dans les flammes, dans un arénaire voisin du cimetière de Thrason, où le pape Damase découvrit leurs ossements deux siècles plus tard. Ces mesures si rigoureuses firent prendre des précautions pour dissimuler l'entrée des cryptes et les rendre moins accessibles. Et lors même que l'empereur Gallien eut, en 260, révoqué les édits de son père, on ne se départit pas pour cela de ce système de prudence ; car on ne prévoyait que trop bien que de nouvelles persécutions allaient se déchaîner bientôt. On profita toutefois des années de tolérance pour restaurer les monuments funéraires, orner de marbres les tombeaux des principaux martyrs, et éclairer les catacombes par de nouveaux luminaires. En même temps, le

pape Denis partageait entre ses prêtres l'administration des églises et des cimetières ; mais la paix ne fut pas de longue durée.

La persécution revint sous Dioclétien. Ce fut peut-être la plus sauvage et la plus sanglante ; ce fut celle qui se déchaîna avec le plus de fureur contre les monuments chrétiens, dévasta les catacombes, en prohiba l'entrée, et fit exercer une surveillance si rigoureuse, qu'il fallut choisir de nouveaux terrains pour y ensevelir les morts. Ce fut l'origine d'un cimetière qu'on a découvert en 1868, à cinq milles de la Porte *Portese*. Cet état violent dura jusqu'en l'année 311, époque à laquelle Maxence restitua les cimetières à leurs propriétaires, ce qui permit d'ensevelir le pape Melchiade dans la catacombe de Saint-Calliste. Ce fut la dernière sépulture pontificale qu'on y fit.

Les peintures de cette époque ont un caractère plus historique que celles qui les ont précédées, mais elles sont beaucoup moins dans le style classique ; plus maigres, plus minutieuses, elles trahissent des imperfections qui ne sont plus le fait de quelque peintre malhabile, mais du temps lui-même. Les mêmes défauts s'accusent déjà dans la sculpture et dans la paléographie.

Quand l'Église eut définitivement conquis la paix par l'avènement de Constantin, quand elle eut élevé ses basiliques, spécialement celle de Saint-Pierre au Vatican, où furent déposés les restes du prince des apôtres, les papes, ses successeurs, voulurent avoir leur tombeau, non plus aux catacombes, mais dans ces grandes basiliques construites en plein air. Les sépultures chrétiennes cependant continuaient de se creuser dans les cimetières anciens, qui furent plus que jamais en honneur. Saint Damase en particulier prit à cœur, comme on l'a vu, de glorifier les tombes des martyrs ; il fit construire de larges escaliers pour y arriver ; il fit revêtir de marbre les cryptes les plus célèbres, et composa une foule d'inscriptions pour être gravées sur les pierres des tombeaux, dans ces larges et beaux caractères qui, comme il a été dit, constituent le type damasien.

On vint de toutes parts alors, d'Orient et d'Occident, faire des pèlerinages aux cryptes des martyrs les plus célèbres. Ce n'est pas

seulement au cimetière de Callixte que les parois des corridors ou des chambres portent des inscriptions gravées au trait avec un poinçon *(graffiti)*, qui perpétuent le souvenir de ces pieuses visites ; on en voit une foule d'autres ailleurs.

Mais la piété des fidèles commençait à devenir très indiscrète. On voulait reposer aussi près que possible du corps de quelque saint martyr, et l'on ne se gênait pas pour faire creuser son *loculus* à la place ambitionnée, alors même qu'il fallait mutiler une inscription ou une peinture. Le pape saint Damase voulut protester contre ces abus, et c'est dans cette pensée qu'il se refusa à lui-même l'honneur d'être enseveli auprès des saints, dont il eût craint de troubler les cendres augustes.

Peu à peu furent entendues et comprises les recommandations des souverains pontifes et des prêtres, qui déclaraient avec l'archidiacre Sabinus, qu'il n'est pas nécessaire de placer son corps près du corps des saints, et qu'il faut bien plutôt se rapprocher d'eux par l'esprit. Les sépultures devinrent plus rares aux catacombes, et cessèrent tout-à-fait à partir de l'année 410, époque de la prise de Rome par Alaric.

Fermées pour les destinations funéraires, les catacombes ne furent plus que des sanctuaires, objets de la plus haute vénération, et centres d'innombrables pèlerinages, qui durèrent, presque sans interruption, jusqu'au neuvième siècle. Dès la première ère des martyrs, des stations avaient été célébrées autour des tombeaux les plus fameux. Ce pieux usage ne fit que s'affermir, et prendre plus d'importance et de solennité. Au jour de la déposition d'un martyr, le saint sacrifice de la messe était offert sur la pierre de son tombeau, et le pontife prononçait son éloge en présence des fidèles accourus de toutes parts. On venait en foule visiter les endroits les plus célèbres de ces lieux saints, et il y avait à Rome, à l'usage des étrangers surtout, des *Itinéraires* qui existent encore, et qui servaient de guides aux pèlerins dans les catacombes.

Ces pieux usages, cette affluence toujours croissante, rendirent nécessaires l'entretien et l'embellissement des cimetières. Damase

avait commencé, et longtemps encore les souverains pontifes, comme on le voit dans Anastase le Bibliothécaire, mirent tous leurs soins à réparer et à décorer les cryptes. Ils firent élargir les entrées, pratiquer des escaliers, soutenir par des murailles les galeries qui menaçaient ruine, et éclairer les corridors par des voûtes lumineuses. En même temps, ils prodiguaient les beaux marbres pour revêtir l'intérieur des cryptes ; ils y faisaient exécuter des peintures et des mosaïques, qui, par leur caractère plus ou moins byzantin, se distinguent facilement des décorations des premiers siècles.

Cette période dura jusqu'au temps où les Lombards et les Sarrasins entreprenant des expéditions armées jusqu'aux portes de Rome, se trouvèrent maîtres des catacombes situées hors les murs, et en ravagèrent les sanctuaires. Depuis longtemps déjà, on ne jouissait plus d'aucune sécurité dans toute l'étendue de l'empire, spécialement en Occident. Les hérétiques ne valaient pas mieux que les barbares, et tous se livraient aux mêmes déprédations. Rome seule pouvait offrir quelque résistance et donner abri à ce qu'on avait de plus précieux.

Dès le cinquième siècle, on avait commencé à apporter dans l'intérieur de la ville des corps saints, qu'on déposait dans les basiliques et dans leurs souterrains. Rome elle-même n'était pas toujours un asile bien sûr. Au sixième siècle, les Goths y détruisirent plusieurs sanctuaires. Totila, en 560, dévasta les cimetières, qui durent être réparés par le pape Jean III. La campagne de Rome, au milieu des terreurs causées par ces invasions, ne tarda pas à se dépeupler. Le pape Léon II, voyant qu'on perdait forcément l'usage de venir visiter les catacombes, fit encore ouvrir des tombeaux, pour y prendre les corps des saints et les apporter dans les basiliques romaines, où l'on avait espoir de les conserver à l'abri des profanations. A partir du milieu du huitième siècle, pendant une période de plus de soixante ans, les papes furent occupés de ce pieux sauvetage, auquel Pascal Ier mit la dernière main, en 817, en ramenant à Rome, dans l'église de Sainte-Praxède, les corps de plus de deux mille martyrs.

Les catacombes, privées ainsi de leurs plus précieux trésors, ne

tardèrent pas à être totalement abandonnées. On finit par en perdre les traces, et c'est à peine si, dans le cours du moyen âge, quelques rares visiteurs descendirent dans les grottes vaticanes et dans une partie du cimetière de Saint-Sébastien *ad catacumbas.* Et comme ce dernier était seul connu à cette époque, il donna son nom à tous les cimetières dont l'existence coïncidait avec les persécutions, mais dont on ne se souciait plus de connaître ni les monuments ni la position.

Panvinio, le premier, dans la seconde moitié du seizième siècle, dirigea de ce côté, en des limites nécessairement très restreintes, quelques-unes de ses études. Dix ans plus tard, le dominicain Ciacconio, profitant d'un éboulement de terrain qui avait révélé sur la voie *Salaria* l'existence d'un cimetière, auquel on donnait le nom de Priscille, y pénétra et publia le dessin des peintures et sculptures qu'il put y relever. Il fut aidé dans ses recherches par un jeune gentilhomme de Louvain, Philippe de Winghe, qu'une mort prématurée enleva trop tôt à des travaux qui promettaient d'être fructueux.

Mais la voie était ouverte vers un monde encore inconnu, qui semblait appeler quelque savant explorateur, capable d'en découvrir les merveilles. Il parut en ce moment même : Bosio fut le père de l'archéologie chrétienne et le Christophe Colomb des catacombes. Trente-six années durant il consacra ses jours et presque ses nuits à ces études, qui furent en partie publiées dans un ouvrage capital, édité à Rome, trente ans après sa mort, sous ce titre qui a été repris de nos jours par M. de Rossi : *Roma Sotterranea.* A partir de cette époque, l'élan ayant été donné, on ne cessa plus d'explorer les catacombes. Les Fabretti, les Boldetti, les Marangoni, les Bottari, les Buonarotti et d'autres encore, s'ils n'eurent pas toujours la sûreté de méthode de leur prédécesseur, n'en continuèrent pas moins à faire fleurir la science des antiquités chrétiennes. La Révolution française interrompit ce progrès scientifique. Seroux d'Agincourt poursuivit cependant ces intéressantes études ; mais il eut le tort de faire enlever des fresques, qui furent perdues pour la plupart ; et par des

mutilations inintelligentes, il contribua à faire adopter un système de dévastation qu'on ne saurait trop regretter.

Notre siècle fut plus heureux et vit se produire en des conditions meilleures le réveil de l'archéologie chrétienne, dont les travaux de l'Académie pontificale avaient donné le signal. M. Raoul Rochette publia bientôt de remarquables études, qui ne furent que le prélude d'une œuvre bien plus sérieuse encore, entreprise par le P. Marchi. Le savant archéologue se proposait d'embrasser l'architecture, la peinture et la sculpture. Le premier volume seul parut. La mort enleva trop tôt le P. Marchi ; mais il avait associé à ses travaux, et formé un élève auquel il pouvait confier la mission de mettre en lumière et de faire revivre tout l'ensemble monumental de la Rome souterraine. M. J.-B. de Rossi se révéla bientôt comme un érudit et un écrivain de premier ordre. Grâce à une infatigable activité secondée par un savoir hors ligne, il put, non seulement découvrir de nombreuses cryptes historiques de la plus haute importance, mais encore établir sur des documents authentiques la topographie et la chronologie des cimetières, c'est-à-dire la véritable histoire de Rome souterraine.

Il n'entre pas dans les limites du plan de cet ouvrage de faire connaître les documents, à l'aide desquels l'éminent archéologue a pu diriger ses recherches, et fixer le sens de ses découvertes. Les martyrologes, les calendriers anciens, le *Liber Pontificalis*, les actes des martyrs, les *Itinéraires* des pèlerins, que la critique avait trop dédaignés autrefois, interprétés avec autant de finesse que de sagacité, ont projeté une lumière inattendue sur toutes ces questions, et permis à M. de Rossi de reprendre le plan de Bosio, de poursuivre et de compléter son œuvre, et de donner en quelque sorte le dernier mot de la science des catacombes.

Chapitre Deuxième.

Le SYMBOLISME aux CATACOMBES.

ON soutenait volontiers, il y a peu de temps encore, que la primitive Église, tout imbue des idées du judaïsme, s'était préoccupée des dangers de l'idolâtrie, au point de réprouver toute représentation plastique, et d'appliquer dans sa rigueur, à la peinture aussi bien qu'à la sculpture, le précepte prohibitif de Moïse dans l'ancienne Loi : « Vous ne ferez aucune image taillée. »

Une pareille opinion, pour faire autorité, aurait eu besoin de s'appuyer sur des observations puisées aux sources mêmes du christianisme, ou sur des monuments remontant aux premières origines. Au lieu de cela, elle provenait, on peut le dire, par voie de fausse induction, de faits postérieurs aux temps primitifs, mal interprétés, et encore plus mal appliqués.

C'est au quatrième siècle, et non pas au premier, que se rapportent ces faits, très regrettables selon nous ; car on s'en est servi pour jeter à l'Église le reproche d'être hostile aux œuvres d'art. Le jour où Constantin arbora l'étendard du CHRIST, il y eut chez les chrétiens une surexcitation, comme il s'en produit fatalement chez les vainqueurs, à la suite d'un triomphe, qui s'est fait trop attendre et qui a coûté bien cher. Contre l'engouement païen pour les chefs-d'œuvre de l'art antique il se fit une réaction aveugle et passionnée, haineuse et violente. Contre ce qu'on appelait les idoles, les simulacres des faux dieux, contre les marbres, les bronzes, les ivoires qui les représentaient, ce fut une frénésie. Non seulement à Rome, mais dans toute l'étendue de l'empire, d'innombrables statues furent brisées, mutilées ou détruites ; arrachés de leurs piédestaux et de leurs autels, insultés, traînés dans la boue, dieux et déesses furent jetés pêle-mêle dans les précipices, dans les cloaques et dans le Tibre. Le lit du fleuve en fut encombré.

Il nous est facile, à nous qui jugeons froidement et à distance, de condamner ces violences qui nous ont ravi tant de chefs-d'œuvre. On ne se dira pas que, trois siècles durant, des gens qui, pour être chrétiens, n'étaient pas devenus impassibles et sans défauts, s'étaient vus traînés aux pieds de ces idoles et mis en demeure d'adorer ou de mourir. On ne se dira pas qu'une invincible horreur avait dû les prendre au cœur contre ces représentations, qui personnifiaient à leurs yeux l'esprit du mal ; que la perfection des formes, l'harmonie des proportions, la beauté de l'œuvre, en un mot, devait être un faible contrepoids du sang versé à torrents, pendant trois cents ans ; et que si rien ne justifie, tout explique du moins ces tristes représailles, dont il est permis d'ailleurs à notre dilettantisme de ne pas se consoler aisément. Mais faire l'Église responsable de ces entraînements, en conclure qu'elle désapprouve les arts et que, dès l'origine, elle en a condamné le principe, c'est arriver à des conclusions qui dépassent singulièrement les prémisses.

L'Église naissante, nous l'avons dit déjà, se préoccupa fort peu de la place que l'art occuperait chez elle, si même elle y songea. Ce n'était point sa mission. Elle avait autre chose à faire. Mais sur la question de ses dispositions hostiles ou bienveillantes, ce n'est pas avec des considérations spéculatives qu'on peut faire la lumière. Ce qu'il y a de mieux, c'est de produire des faits. Au commencement de notre siècle, alors qu'on ne connaissait que très imparfaitement les catacombes, qu'on ne savait pas fixer l'époque des monuments, on a pu faire des raisonnements à perte de vue sur les répugnances de l'Église primitive ; en présence des faits aujourd'hui constatés, la théorie ne tient plus debout, du moins au sens absolu qu'on lui donnait. Les manifestations de l'art en des représentations figurées remontant aux âges tout à fait primitifs, abondent aujourd'hui dans les cryptes les plus anciennes des catacombes ; et ces premières peintures nous transportent à peu près aux temps apostoliques. Elles étaient assez publiquement exposées, elles étaient mises sous les yeux d'assez nombreux fidèles, pour qu'il soit impossible de supposer qu'elles se soient produites à l'insu des pasteurs, ou qu'elles aient

échappé à leur attention. Plusieurs des fresques de la crypte de Lucine, au cimetière de Domitilla, d'autres encore, en divers cimetières, doivent nécessairement, au dire de M. de Rossi, être attribuées au premier siècle ou au commencement du deuxième; et les critiques les plus autorisés en Angleterre, en France et en Allemagne, estiment qu'il convient de se ranger à cette opinion.

Il faut donc reconnaître qu'aucune prohibition générale n'est venue interdire aux premiers chrétiens de décorer les cimetières avec des images ou des peintures. Les païens, pour honorer leurs morts, aimaient à revêtir de fresques l'intérieur des chambres sépulcrales. Que les disciples du CHRIST aient adopté cette coutume sur-le-champ, il ne faut pas s'en étonner ; ils suivaient volontiers les usages de leurs concitoyens en tout ce qui ne blessait pas directement la morale ou la religion. On jugea celui-ci non seulement légitime, mais convenable et nécessaire, par cette raison, que les cimetières n'étaient pas seulement des asiles mortuaires, mais des retraites sacrées, où l'on devait accomplir les cérémonies du culte et célébrer les saints mystères. Tant pour la convenance et la beauté de la maison de DIEU que pour l'édification ou l'instruction des fidèles, il était à propos d'y représenter la religion, ses croyances et ses sacrements, par des signes extérieurs ou par des images.

Mais on dut se trouver aussitôt en face de difficultés sérieuses. Il s'agissait de rendre des idées absolument nouvelles ; il eût fallu avoir immédiatement sous la main un art nouveau avec ses types, ses manières, ses sujets, ses procédés, avec ses praticiens surtout, prêts à exécuter des figures qui nulle part encore n'avaient été vues, et qu'il était à peu près nécessaire de créer de toutes pièces.

D'autre part, il fallait avoir soin de ne pas livrer aux païens, par des représentations trop claires, le sens des mystères qu'on devait tenir cachés. C'était la grande discipline du secret, qui a tenu une place si importante, et qui a été si bien observée aux premiers siècles, où elle était particulièrement nécessaire pour éviter des persécutions

toujours menaçantes et pour conserver aux cimetières le bénéfice de la protection dont la loi les couvrait. Aussi le mot d'ordre dut-il être, dès les premiers jours, de ne rien laisser paraître qui fût de nature à heurter trop violemment les idées païennes, rien non plus qui pût révéler aux profanes, et il s'en présentait nécessairement dans les catacombes, l'existence d'une religion proscrite.

A défaut d'un art nouveau, qui ne s'improvise pas plus en un jour qu'une langue ne se crée subitement, on avait l'ancien, qui non seulement n'avait pas encore péri, comme Niehbur semble le croire, au temps où les premiers chrétiens songèrent à décorer leurs asiles funéraires, mais qui était encore dans toute sa splendeur. Dans la peinture surtout, la correction des lignes rivalisait avec la perfection de la couleur, comme on peut le voir dans quelques-unes des fresques de Pompéï, antérieures de fort peu à l'éruption volcanique.

Les palais de Rome étaient en ce même temps décorés avec une perfection plus grande encore. Les chrétiens, bien qu'ils se séparassent du monde dans les cérémonies du culte, comme dans la croyance et dans la morale, ne formaient pas cependant une société distincte, à première vue, de la société romaine au milieu de laquelle ils vivaient ; ils avaient avec elle bien des points de contact, bien des rapports, bien des usages communs, et par la force des choses, en tout ce qui ne répugnait pas à leur conscience, ils subissaient l'influence du milieu dans lequel ils vivaient.

Ils allaient dans les maisons païennes ; ils en connaissaient les décorations et les peintures ; ils visitaient les monuments funéraires d'amis, de parents étrangers à leur culte ; ils étaient familiers avec les sujets qu'on y représentait. Quiconque chez eux voulait tenir un pinceau devait se trouver obsédé des images qu'il voyait partout, et difficilement en trouver d'autres. On commença donc à prendre aux païens des sujets décoratifs, en ayant soin seulement d'en bannir tout ce qui eût été contraire aux bonnes mœurs et au culte du vrai Dieu ; on y introduisit aussi quelques signes religieux connus des fidèles, et peu à peu la place se fit plus large pour les motifs chrétiens. Le jour allait venir, mais il était encore éloigné, où l'on

aurait enfin un genre à soi, où l'on s'écarterait des formes anciennes, non seulement parce que la décadence de l'art classique s'accentuait tous les jours, mais encore parce qu'on était las du poncif des idées antiques. Alors on n'admettrait plus rien qui ne fût conforme à l'esprit nouveau de la religion nouvelle. De là vient que dans les plus anciennes chambres des catacombes, ainsi que le remarque un érudit anglais, on ne sait bien souvent si l'on a sous les yeux des fresques chrétiennes ou des peintures païennes. Le plafond des voûtes est peint avec les mêmes compartiments géométriquement découpés, l'ordonnance des sujets est la même, ce sont les mêmes animaux fabuleux, les mêmes festons pleins de grâce et de légèreté, les mêmes fruits, les mêmes fleurs, les mêmes oiseaux. On distingue seulement, ici, un pasteur, qui a certains traits spéciaux étrangers au paganisme, là, une femme, les bras étendus pour la prière, ailleurs, un personnage dans une fosse, au milieu de lions, ou enfin quelque autre image dont le sens était clair pour un chrétien, et qui ne disait rien à l'infidèle. D'ailleurs, les dispositions de l'ensemble ne sont aucunement dérangées par l'introduction de ces quelques figures d'invention chrétienne, qui sont elles-mêmes dessinées dans le goût classique et païen.

L'impossibilité où l'on était, au point de vue pratique, de trouver subitement des formes et des conceptions nouvelles, la nécessité de se servir de celles que l'antiquité avait employées, eurent du moins l'avantage de donner aux cryptes des chrétiens certains caractères de similitude avec celles des païens. Les asiles funèbres provoquèrent ainsi beaucoup moins l'attention, et gardèrent plus longtemps une sécurité relative. Cette analogie toutefois eût été par elle-même insuffisante, si, par des précautions soigneusement observées, on n'avait eu soin de soustraire toujours la représentation directe des mystères de la foi aux regards indiscrets et hostiles des païens. Le symbolisme fut le voile dont on se servit, afin que, suivant la parole évangélique, en voyant ceux-ci ne vissent pas, et qu'en entendant ils ne comprissent pas.

Le symbolisme dans l'art est la représentation figurée d'un sujet

qui apporte à l'esprit une idée plus haute que celle qu'il expose aux regards. La discipline du secret obligeait les chrétiens à n'exprimer leur croyance qu'à la faveur d'une image plus ou moins cachée, et qui, dans sa forme symbolique, n'avait de signification que pour les



Fig. 26. — Plafond orné de la croix, avec le Bon Pasteur au centre, au cimetière de Priscille (deuxième siècle).

initiés. Mais il ne faut pas se persuader que ce soit là l'unique cause du symbolisme qu'on trouve partout dans les catacombes ; on y fût venu sans cela.

Le paganisme lui même, spécialement à cette époque, subissait

cette tendance, et la forme artistique, au lieu de se borner à rendre sensible l'objet qu'on avait à représenter, était devenue un moyen d'exprimer des idées abstraites. C'est que rien n'est plus naturel à l'homme qui, dans sa constitution extérieure,dans son corps et dans son visage, n'est lui-même qu'un symbole, une expression sensible où se révèle son âme. C'est que le symbolisme est partout dans le monde, et que toute cette création n'est qu'un voile, à travers lequel il faut découvrir DIEU. C'est que, dans tous les temps et chez tous les peuples de la terre, l'allégorie, qui dit une chose pour en faire entendre une autre, a été le tour favori qu'a pris la pensée. L'Orient surtout parait s'y être singulièrement complu. Issu du pays et de



Fig. 27. — L'ancre et la colombe sur un tombeau au cimetière de Calliste.

la religion des Juifs, le christianisme ne pouvait à cet égard oublier son origine. Le Maitre lui-même avait fait dans ses discours le plus heureux emploi du symbolisme. Non seulement il avait donné la plupart de ses enseignements en paraboles,mais ses actions, ses institutions, avaient été bien souvent des figures et des signes ; ses sacrements eux-mêmes étaient un symbolisme : les signes sensibles de la grâce invisible. L'Ancien Testament tout entier n'avait été pareillement qu'un symbole ; tous les fidèles l'entendaient de la sorte, et saint Paul proclamait une vérité bien connue quand il disait : *Omnia contingebant illis in figuris.* De même, quand le grand Apôtre se plaisait à développer les nombreux rapports existant entre la Loi nouvelle et la Loi ancienne, il voyait partout des allégories, dont le sens n'échappait à personne.

Puisque le symbolisme était dans la pensée de tout le monde, il était bien naturel qu'il se traduisît, non seulement dans les discours, mais encore dans les manifestations de l'art, par un système de représentations où l'on montrerait une chose pour en faire comprendre une autre.

Les symboles sont plus ou moins clairs ; il en est dont l'interprétation est difficile et demande de l'érudition, l'étude des inscriptions, la connaissance de l'Écriture Sainte et des Pères. Un seul mot interprété à l'aide de ces sources peut éclairer une peinture chrétienne, en fixer le sens mieux que les plus subtiles dissertations.

Une des figures symboliques les plus fréquentes et les plus anciennement usitées aux catacombes, c'est l'ancre, qui, conformément à la parole de saint Paul, fut pour les fidèles le symbole de l'espérance. C'est en ce sens qu'on la trouve très fréquemment gravée sur les tombeaux dans les trois premiers siècles. Comme elle est d'ordinaire traversée par une barre, dans sa partie supérieure, elle devint alors une représentation cachée de la croix. L'arcane de cette figure devait plaire aux premiers chrétiens, qui ne montraient la croix qu'avec précaution, et qui devaient goûter aussi la signification de cet emblème : Notre espérance est dans la croix. Les mots *Spes*, Ἐλπίς, accompagnent quelquefois l'ancre sur les tombeaux.

Un autre symbole également très employé aux catacombes, c'est l'agneau. Le Sauveur ayant appelé souvent ses disciples ses agneaux, ses brebis, le symbolisme ne pouvait manquer de s'emparer de cette figure pour désigner les fidèles. Le chrétien est un agneau du Christ, et l'on exprime par ce signe, placé sur son tombeau, que le défunt a été doux, simple, pur comme un agneau. On écrit le mot *Agnus*, et s'il s'agit d'un enfant on le remplace par *Agnellus*. L'idée ne vint qu'un peu plus tard de montrer les brebis sortant, pour se rendre vers le Christ, les unes de la cité de Jérusalem, les autres de Bethléem, et désignant, celles-ci, les fidèles convertis de la gentilité, celles-là, les chrétiens venus du judaïsme.

L'agneau dans le symbolisme a encore un sens plus élevé, c'est la victime par excellence, c'est le Sauveur qui a été immolé. Le Pré-

curseur avait salué le Messie de ce nom mystérieux ; toute l'antiquité chrétienne allait s'en emparer et le transmettre aux âges futurs. Sous cette image on rappelait l'immolation du Calvaire, sans rien dire qui pût trahir les saints mystères auprès des païens. Cette figure eut une importance si considérable, elle passa par des transformations si diverses, pour conduire jusqu'à la représentation du CHRIST sur la croix, que nous n'en suivrons pas l'histoire en ce moment, nous réservant d'y revenir plus tard.



Fig. 28. — L'agneau et la colombe au cimetière de Priscille.

La brebis est l'image du chrétien, qui vit dans les pâturages de ce monde sous la houlette de JÉSUS-CHRIST, son pasteur. Y aura-t-il un autre emblème spécialement destiné à signifier l'âme fidèle, détachée des liens du corps, et prenant son vol vers la demeure de la paix et de la béatitude ? Assurément. La colombe est la figure que l'antiquité chrétienne parait avoir le plus affectionnée. On la voit partout, sur les tombeaux, dans les peintures, sur les verres à fond d'or ; on fait des lampes en forme de colombe ; on la dessine sur des anneaux et sur des cachets ; et toujours elle représente l'âme chrétienne, et la

plupart du temps dans ses rapports avec ses destinées éternelles. L'âme jouissant de la paix céleste, c'est la colombe avec le rameau d'olivier. L'âme goûtant le fruit de la vie éternelle, se nourrissant du froment des élus, c'est la colombe becquetant des raisins, ou tenant dans son bec le grain de blé. Sur un petit cachet chrétien, on voit une colombe, et on lit cette touchante devise : *Veni, si amas*... c'est l'appel du CHRIST à l'âme fidèle. Sur le tombeau, la colombe a aussi pour but de marquer les grâces de suavité ou de sainteté attribuées à l'âme du défunt : *Palumbus sine fel*. — *Anima simplex*. — *Anima innocentissima*. On trouve aussi : *Spiritus Sanctus*. Et toutefois, il y a lieu d'hésiter avant de reconnaître dans ces expressions une désignation de la troisième personne de la Sainte Trinité ; la vraie traduction doit être : *Ame sainte*.

Les peintres primitifs ont été sur bien des points d'une singulière réserve. Ils évitèrent autant que possible, du moins aux premiers temps, de représenter DIEU le Père, ou DIEU le Saint-Esprit, sous une forme sensible. Toutefois, dans les baptistères, la colombe qui est descendue sur la tête du Sauveur ne saurait avoir une autre signification. On en voit le premier exemple au cimetière de St-Pontien, vers la moitié du troisième siècle. Le symbole de la colombe, figure de l'âme chrétienne, fut en usage dès l'époque la plus primitive ; car il apparaît dans une fresque de la crypte de Lucine, qui doit être de la fin du premier siècle ; il eut aussi le privilège de se perpétuer à travers les âges, différent en cela de beaucoup d'autres figures de ces temps primitifs, qui tombèrent de bonne heure en désuétude, comme l'ancre qui, tout en gardant sa signification, cessa d'être figurée sur les tombeaux après le troisième siècle, comme le poisson qui, après avoir tenu dans le symbolisme primitif une place si considérable, en disparut entièrement le jour où il ne fut plus nécessaire de cacher les saints mystères sous la discipline du secret, et ne garda même pas, pour la masse des fidèles du moins, le sens mystique et profond que l'antiquité chrétienne lui avait attribué.

Rien de plus mystérieux et de plus caché au premier abord que le sens de cet emblème, dont le choix peut nous paraître étrange, mais

qui s'explique, quand on pense qu'il eut longtemps l'avantage d'être pour les païens une impénétrable énigme. Rien de plus expressif cependant, de mieux approprié à l'idée qu'on avait en vue. « Je vous ferai pêcheurs d'hommes, » avait dit le Sauveur à ses apôtres. Le poisson vit dans l'eau, et le chrétien reçoit la vie par l'eau du baptême. Le chef des chrétiens, le divin Maître, au lieu d'être envisagé lui-même comme le pêcheur par excellence, fut avant tout dans la langue chrétienne le vrai poisson, et cela probablement dès les temps apostoliques, et très certainement depuis quelque temps déjà, à l'époque de Clément d'Alexandrie. Ce qui semble ici avoir frappé l'esprit des premiers chrétiens, et déterminé en ce sens la significa-



Fig. 29. — Le poisson sur un trident, symbole du Christ mourant sur la croix.

tion de l'emblème, c'est beaucoup moins la nature du poisson, que son nom dans la langue grecque, alors très usitée dans tout l'empire, ΙΧΘΥΣ. Ces cinq lettres sont les initiales des cinq mots qui rappellent tous les mystères de notre salut. ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ, Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur ; elles devinrent de la sorte le nom secret du Christ, et l'Église accepta avec empressement le sens mystique attaché à ce mot. Les Pères apostoliques, Clément, Optat, Origène, Tertullien, recommandent ce symbole, et en parlent comme d'une chose bien connue.

« Nous sommes de petits poissons *(pisciculi)*, dit Tertullien, nés de l'eau, à l'exemple de Jésus-Christ, notre poisson. » — « Si quelqu'un descend dans les fonts de baptême, dit Optat, ce qui était

de l'eau devient piscine *(piscina)*, à cause du poisson *(piscis)*, qui s'y est rendu présent. »

Toute l'antiquité chrétienne a donc accepté le poisson comme le signe conventionnel du CHRIST. On le gravait très fréquemment sur les pierres sépulcrales, comme une note distinctive de christianisme, sur les anneaux, comme une tessère, c'est-à-dire une marque par laquelle on faisait profession de la foi au CHRIST. On fit des petits poissons d'ivoire, de cristal ou de pierres précieuses, destinés à être suspendus au cou, comme une amulette de protection et de salut. On a trouvé un de ces petits poissons qui porte gravé sur son dos le



Fig. 30. — Les poissons et le pain servis au banquet eucharistique, cimetière de Calliste.

mot grec : ΣΩCAIC, *sois notre Sauveur*. D'autres ont la tête percée, pour qu'on puisse les porter aisément.

Le symbolisme du poisson, quand il se trouve avec d'autres signes, a souvent un sens plus étendu. On le voit nageant à côté d'un navire, ou même le portant sur son dos, image du CHRIST qui dirige et soutient son Église au milieu de l'océan des âges et du monde. On le voit auprès de l'ancre, image de l'espoir qu'il faut avoir en JÉSUS-CHRIST ; auprès de la colombe au rameau d'olivier, image de la paix que donne le CHRIST à ceux qui reposent en lui. Quand il porte la colombe, on sait qu'il faut entendre que le Sauveur conduit l'âme chrétienne.

Enfin un symbolisme plus élevé, plus mystérieux et plus caché

encore, mais non moins certain dans la seule interprétation dont il soit susceptible, nous montre, dans la réunion du poisson et du pain, la figure évidente de l'eucharistie. Ici, le poisson nage et porte sur son dos une corbeille de pain ; là, sur une table ronde à trois pieds, le poisson est posé dans un plat avec plusieurs pains ronds marqués d'une croix ; sept corbeilles sont disposées autour de la table, pleines de pains semblables, allusion évidente au miracle évangélique de la multiplication des pains, mais qui, loin de détruire notre interprétation, la corrobore, puisque ce miracle a toujours été regardé comme une figure de l'eucharistie. Non seulement on a su exprimer le mystère avec cette combinaison du pain et du poisson, mais on a su rendre, comme nous le verrons bientôt, au moyen du même symbolisme, l'acte même de la consécration, et ailleurs celui de la communion.

Impossible de nier que telle ait été l'intention du peintre et que ce langage ne fût parfaitement compris ; car des auteurs contemporains en faisaient le commentaire, et nous en avons des textes très explicites. Une épitaphe en vers grecs de saint Abercius, évêque d'Hiérapolis, qui vivait vers la fin du deuxième siècle, se termine ainsi : « La Foi me conduisit, et mit devant moi pour nourriture le Poisson sorti de la fontaine, très grand, très pur, que la Vierge chaste a porté dans ses bras ; elle le donne à ses amis à manger en tout lieu, leur donnant encore du pain et un vin exquis mélangé d'eau.... Que ceux qui comprennent ces choses veuillent bien prier pour moi. » Les saints Pères sont pleins des mêmes interprétations, et les présentent aussi couramment que les autres figures de l'eucharistie, la multiplication des pains, l'eau changée en vin aux noces de Cana. Toutes les fois qu'un peintre aux catacombes fait allusion à ces miracles en y faisant figurer le poisson, il n'y a pas à en douter, il veut représenter plus que le fait évangélique ; il a en vue le mystère même de la sainte eucharistie.

Le poisson n'a pas seulement figuré le CHRIST eucharistique, il a pu signifier encore le chrétien nourri de la sainte eucharistie. On ne saurait donner une autre explication à la pierre tombale découverte en 1862, aux environs de Modène, où l'on voit deux pois-

sons tenant chacun dans leur bouche un pain rond marqué d'une croix, ainsi que plusieurs autres petits pains semblables disposés entre eux.

La crypte de Lucine, une des plus anciennes des catacombes, comme il a déjà été dit, est tout particulièrement riche en symboles eucharistiques. On y voit le poisson portant sur son dos la corbeille de pains. Cette corbeille d'osier est pareille à celle dont on se servait dans les sacrifices anciens ; elle offre cette particularité, qu'une ouverture pratiquée en son milieu laisse apercevoir un vase de verre plein de vin rouge, pour bien indiquer les deux espèces dans ce sacrement. Saint Jérôme avait sans doute le souvenir d'avoir vu quelque peinture de ce genre, quand il écrivait dans une lettre à Rusticus : « Personne n'est aussi riche que celui qui porte le corps



Fig. 31. — Poisson portant sur son dos la corbeille de pain. Crypte de Lucine.

du Christ dans une corbeille d'osier et son sang dans un vase de verre. » Mais cette façon d'exprimer la sainte eucharistie n'est pas la seule qui soit à remarquer dans le *cubiculum* de la même crypte. Voici encore, sur une sorte d'autel champêtre, un vase plein de lait, posé entre deux brebis. L'allusion eucharistique est ici rendue évidente par la réunion de l'autel, des deux brebis et du doux breuvage que l'antiquité chrétienne regardait aussi comme une figure de l'aliment eucharistique. « L'Agneau, disait aux néophytes saint Zénon de Vérone, a infusé son doux lait dans vos lèvres ouvertes et vagissantes. »

Dans d'autres fresques du cimetière de Domitilla, c'est l'agneau lui-même qui porte le vase de lait suspendu à la houlette, comme c'est le poisson qui porte le pain. Dans celles de Saint-Pierre et de Saint-Marcellin, l'agneau est peint aux quatre angles d'une voûte ;

il porte sur son dos le vase de lait entouré d'un nimbe. On reconnait à ce signe une époque postérieure, où le mystère commence à se révéler avec plus de liberté. Aux mains du Bon Pasteur, le vase de lait, la *mulctra*, comme on l'appelle, peut encore avoir le même sens.

C'est dans une signification tout autre que des vases de formes diverses sont représentés souvent sur les tombeaux. Ce vase fragile, c'est l'homme avec son corps terrestre, œuvre du Créateur, que l'Apôtre appelle le Potier divin; l'enveloppe matérielle et grossière est



Fig. 32. — Vase de lait posé sur l'autel entre deux brebis. Crypte de Lucine.

chez nous la demeure d'une âme immortelle. L'artiste des catacombes met quelquefois la colombe auprès du vase de terre, pour faire songer à cette âme qui se dégage de ses liens terrestres.

Bien d'autres signes encore ont été usités aux premiers âges chrétiens. Le phénix représente la résurrection ; le paon signifie la gloire immortelle ; le navire est la figure de l'Église ; le trident, l'image de la croix, que les chrétiens de cette époque primitive n'osaient presque jamais montrer sans la dissimuler. Dans une fresque du cimetière de Calliste, le poisson attaché au trident

paraît être la première idée des crucifix, qui devaient tarder bien longtemps encore à faire leur apparition dans l'iconographie.

Au symbolisme se rapportent également toutes les peintures inspirées par les paraboles évangéliques : la vigne dont Jésus-Christ avait dit, parlant à ses disciples : « Je suis le cep, vous êtes les branches, » et qui, dès le premier siècle probablement, développa ses rameaux, son feuillage et ses fruits avec des oiseaux et des génies, comme dans les fresques du cimetière de Domitilla ; les vierges sages et les vierges folles, le semeur, les moissonneurs, diverses autres scènes champêtres, et surtout la grande figure du Bon Pasteur, qui mérite une longue étude, car elle tient dans les catacombes une place tout-à-fait importante, une place d'honneur, puisque c'est elle qui occupe le plus souvent le centre des voûtes.

C'est l'image la plus solennelle et la plus fréquemment répétée des cimetières chrétiens. Le sujet en est purement évangélique. C'est bien la personnification du Sauveur, qui donne sa vie pour ses brebis. On a voulu bien à tort y chercher la reproduction de quelque figure d'origine païenne, un type dérivé des Mercure Criophore, des faunes et des bergers que l'art antique fit entrer dans ses compositions. Qu'elle ait ou non des rapports de similitude avec des peintures ou des sculptures profanes, cela importe peu, mais le motif de son introduction dans les fresques des Catacombes n'est point là ; il est tout entier dans la parole du divin Maître : « Je suis le bon pasteur. » C'est encore d'ailleurs une image purement symbolique. En aucune façon, le peintre chrétien n'a eu la pensée de reproduire le visage, les traits ou le costume du Sauveur. Ce n'est pas même une peinture offerte directement à la vénération des fidèles ; elle est faite simplement pour rappeler le souvenir de celui dont elle est la figure.

Nous la trouvons tout d'abord représentée deux fois au plafond de l'antique *cubiculum* de la crypte de Lucine, que M. de Rossi attribue au premier siècle, ou au commencement du deuxième. Sous une forme classique et presque païenne, le caractère évangélique et sacré de cette image apparait très nettement. L'artiste

sans doute a imité des figures connues, suivi des types traditionnels qui étaient pour lui comme le langage du métier ; mais il nous révèle clairement son intention, et ne laisse aucun doute sur le personnage qu'il avait en vue.

Le Bon Pasteur est debout, vêtu à la manière antique d'une tunique très courte, ceinte autour des reins. Il a les jambes nues ; à peine y voit-on vers le bas la trace de ces bandelettes qui, en d'autres peintures du même genre, montent jusqu'à la hauteur du genou. Il n'a pas non plus le manteau de poils, le *sagum*, que portaient les bergers. Sur ses épaules, il a placé sa brebis fatiguée qu'il ramène au bercail ; il en tient dans sa main gauche les quatre pieds réunis, lesquels enlacent son cou et se croisent sur sa poitrine. La main droite est levée en signe d'acclamation et de bonheur. La taille est élégante, la tête belle et gracieuse, avec un doux regard plein de tendresse. Le visage rayonne de grâce et de jeunesse ; il est sans barbe,conformément à la tradition grecque et romaine, qui aime à représenter la divinité sous les traits de l'adolescence, toujours jeune de son immortalité.

L'esprit de cette peinture remet de suite en mémoire, ainsi que nous l'avons indiqué, toutes les données évangéliques où le CHRIST s'est plu à se représenter lui-même sous la figure du bon berger : *Ego sum pastor bonus.* — « Je connais mes brebis et mes brebis me connaissent. » Et surtout le trait si touchant, cité par saint Luc : « Et quand il a retrouvé sa brebis, plein de joie, il la charge sur ses épaules... » La figure du Bon Pasteur se présente ailleurs avec quelques modifications dans les détails, comme dans la gravure que nous donnons ici ; mais c'est toujours le même type. Il y a là, d'ailleurs, dans un seul type, tout le grand drame du salut par JÉSUS-CHRIST. DIEU dans tous les âges a été le pasteur de l'humanité ; mais il a pris surtout ce rôle dans la personne de JÉSUS, qui est descendu des cieux pour chercher les enfants perdus de la race humaine, ramener les égarés dans les pâturages, les sauver au prix de son sang, et les nourrir de sa propre substance : *Ego sum pastor bonus. Bonus pastor animam suam dat pro ovibus suis.*

réalisant ainsi, de la manière la plus excellente, l'idée du bon pasteur.

Les peintres chrétiens furent amenés naturellement à s'emparer d'un



Fig. 33. — Le Bon-Pasteur, au cimetière de Ste Agnès.

si touchant symbole et à l'interpréter. Ils le développèrent dans le sens évangélique, montrèrent le Bon Pasteur avec deux de ses apôtres au milieu de ses brebis, caressant celle-ci qui le regarde affectueuse-

ment, tandis que d'autres semblent se détourner de lui, rapportant cette autre sur ses épaules, quelquefois même ayant pris la charge d'une chèvre ou d'un bouc, pour exprimer que, contrairement à l'hérésie des novatiens, le pécheur repentant peut être réintégré au bercail du Sauveur. Rien de plus varié que les attitudes données au Bon Pasteur. Tantôt on le voit la houlette à la main, quelquefois portant le vase de lait, et prêt à partir à la recherche de ses brebis. Tantôt il parait marcher vite, comme ayant hâte de rapporter au bercail la brebis retrouvée. Tel il se montre sur un très ancien sarcophage du Vatican, et dans une statue du troisième siècle, trouvée dans les cryptes de Saint-Clément. Ici, il est encore éloigné du bercail; on n'en distingue que faiblement le toit à une très grande distance ; là, il en est tout près ; les brebis fidèles sont venues se ranger autour de lui, et témoignent la joie qu'elles ont de le revoir. Le *tugurium* a toujours la forme d'un temple avec une façade ornée de deux colonnes. C'est l'image de l'Église. Il faut en convenir, tout absolument est chrétien dans ces représentations. Sans doute il ne fallait à l'artiste pas plus d'efforts pour les trouver qu'il n'en est besoin pour les interpréter aujourd'hui. Cela étant, il nous importe fort peu que le peintre ait ou non cherché son modèle dans les types antiques. Les Mercure, les faunes avec leurs chèvres, le berger de certain bas-relief, dansant avec son agneau, n'ont qu'un rapport très éloigné avec le Bon Pasteur. Le berger du tombeau de Nason, qui danse avec un chien sur ses épaules, s'en rapprocherait davantage; mais il est nu et n'a rien de la gravité qui devait être ici le premier caractère de la peinture. Sur un autre tombeau païen, décrit par Bartoli, le pasteur est vêtu de la tunique ; il tient à la main la houlette, et porte une brebis sur ses épaules. Il fait partie d'un groupe, et ce n'est qu'un personnage très secondaire ; tandis que le Bon Pasteur est toujours le centre de toute composition où il apparaît. Ce type d'un style classique et pur a-t-il été connu des artistes chrétiens, et reproduit par eux dans la mesure qui convenait à leur sujet ? Il n'y aurait à l'admettre aucune difficulté. Le Bon Pasteur de la voûte du *cubiculum* de Lucine semble rappeler

plus directement encore par son attitude une peinture d'Herculanum qui reproduit le berger nu, sculpté par Calamis lors de la belle époque de l'art grec ; et il n'est nullement invraisemblable que les peintres des catacombes se soient inspirés de ce modèle en l'interprétant librement.

Une autre figure, qui se voit sur la même voûte, alternant avec le Bon Pasteur, et qui occupe dans les fresques des catacombes un rôle



Fig 34. — L'Orante des cryptes de Lucine.

tout-à-fait considérable, c'est celle de la femme qui prie ou de l'*Orante*. Vêtue de la robe blanche à la façon des vestales, elle se tient debout dans une attitude de noblesse et de majesté ; elle a les bras étendus en croix, pour invoquer avec une expression dans le regard un peu extatique, que l'antiquité n'a jamais connue, et qui est bien exclusivement chrétienne. On la retrouve en cent endroits divers, avec des modifications plus ou moins sensibles. Ici, la main de l'artiste est expérimentée ; mais, lors même qu'elle est ailleurs

moins habile, on sent toujours, malgré les incorrections du dessin, qu'elle a tracé avec amour cette figure symbolique, et qu'elle s'est appliquée à lui prêter autant d'attraits qu'elle a pu. Suivant un grand nombre d'érudits, cette femme n'est autre que la Vierge Marie. C'est l'opinion du comte de Saint-Laurent. Selon d'autres, c'est l'épouse du Pasteur ; c'est l'Église qui, dans les écrits les plus anciens, est personnifiée sous la figure d'une vierge sans rides et sans taches. C'était bien l'idée qu'on se faisait au moyen âge ; car dans un manuscrit du onzième siècle, orné de miniatures, un rituel liturgique pour la bénédiction du cierge pascal, conservé à la Bibliothèque *Barberine*, on peut voir une Orante pareille à celle-ci, au-dessus de laquelle est écrit le mot *Ecclesia.* Les deux opinions sont loin d'être inconciliables d'ailleurs, et l'une n'exclut pas l'autre. Le même symbole peut représenter tout ensemble et la Vierge-Mère, Marie, et l'Église, qui est aussi vierge et mère.

Les images du Bon Pasteur ne sont pas les seules grandes figures où l'art chrétien se soit exercé, en suivant les traditions classiques, à donner, sous le voile de l'allégorie, la représentation de Jésus-Christ. L'image d'Orphée s'est rencontrée aux catacombes, une fois au cimetière de Calliste, deux fois dans celui de Domitilla. Boldetti, qui le premier a signalé ces peintures, les trouve d'une exécution assez parfaite pour qu'on doive, à son avis, les attribuer au siècle de Néron. Si les catacombes n'avaient pas été livrées à des destructions et à des ravages de tous genres, il est à croire que ce sujet y serait beaucoup moins rare.

Au cimetière de Calliste, Orphée apparaît au centre d'un octogone entouré de compartiments, où sont représentés des traits évangéliques et bibliques, avec des animaux symboliques. Le personnage est assis sur un rocher, entre deux arbres, qui semblent s'incliner vers lui. Il tient sur ses genoux une lyre de forme antique, dont il tire ces accords qui eurent, suivant la fable, la puissance de charmer les animaux sauvages et d'émouvoir la nature inanimée, les rochers, les pierres et les chênes. Il est entouré de tigres et de lions, parmi lesquels viennent se ranger sans crainte des brebis et des agneaux.

Une autre peinture d'Orphée, au fond d'un monument arqué, *arcosolium* , ne diffère de celle-ci que par les accessoires. Le personnage mythologique est coiffé de la tiare persane, et porte non plus le *sagum* des bergers, mais le manteau long des bardes. Même visage d'ailleurs que celui du Bon Pasteur, toujours sans barbe ; beaucoup d'expression, de la jeunesse et de la beauté. Il semblerait que l'artiste, pour exécuter ces compositions, aurait eu sous les yeux le tableau de Philostrate, dont le sophiste de Lemnos avait fait une description exacte, qui est citée par Bottari. Ce sont, de part et d'autre, les mêmes attitudes, les mêmes détails ; c'est la



Fig. 35. — Orphée, au cimetière de la voie Ardéatine.

même donnée mythologique, qui revêt aux catacombes un sens très clair et parfaitement chrétien.

Si l'on se demande comment le peintre chrétien a été amené à reproduire ce mythe classique pour l'appliquer à Jésus-Christ, on n'a pas de peine à saisir les rapprochements qui doivent se présenter en foule à l'esprit. Il est à remarquer d'abord que le personnage d'Orphée n'eut jamais rien d'antipathique au sentiment des fidèles des premiers siècles. Plusieurs Pères ont pensé qu'il avait réellement existé ; ils n'ont pas regardé comme impossible qu'il ait été admis après sa mort parmi les justes de l'ancien monde. Les vers plus ou moins apocryphes qu'on lui attribuait n'étaient point

tellement en désaccord avec les données bibliques, qu'on n'ait cru pouvoir lui donner une petite place, à distance très respectueuse sans doute, à côté des prophètes, sur le même rang que les sibylles.

Dans le mystérieux attrait qu'il exerçait avec sa lyre sur les animaux les plus sauvages, on aimait à voir comme la préfiguration d'une attraction plus miraculeuse encore, celle du Sauveur, qui devait adoucir et dompter avec sa croix la férocité du monde païen : *Et ego, si exaltatus fuero à terrâ, omnia traham ad meipsum.* Comme Orphée, le CHRIST était descendu aux enfers, et, touchante analogie avec les mystères de la chute originelle et de la Rédemption, il y était allé pour en arracher Eurydice, ou plutôt l'âme humaine, morte comme l'épouse d'Orphée, de la morsure d'un serpent. Le chantre divin qui avait enchaîné Cerbère avait eu dans sa mort presque les traits d'un martyr, quelque chose qui rappelait l'immolation sanglante du Sauveur au Calvaire. Cet Asiatique n'avait-il pas été le prêtre et le héros d'un culte plus pur que celui des idoles? Il s'était fait sans doute l'interprète de ses hautes doctrines auprès des adorateurs de Bacchus. Les insensés ne l'avaient point compris et, sur son refus de participer aux ignobles mystères du faux dieu, ils avaient déchaîné contre lui la fureur des bacchantes. Les sauvages prêtresses avaient mis son corps en lambeaux ; et je ne sais quelle gracieuse image de l'antiquité l'avait représenté prêt à périr sous leurs coups, sanglant déjà, tombé sur un genou, n'opposant plus que sa lyre, dès maintenant impuissante, à la hache d'une bacchante échevelée. C'était un beau thème tout plein d'allusions transparentes, offert par la mythologie à l'inspiration chrétienne, qui n'eut garde de le négliger.

Des fouilles exécutées plus récemment, sous la direction de M. de Rossi à la catacombe de Priscille, ont amené des découvertes intéressantes sur ce même sujet de l'Orphée chrétien. M. Le Blant vient de les signaler à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. On a découvert récemment un *arcosolium* dont la fresque représente le CHRIST entre saint Pierre et saint Paul, auxquels il remet

le *volumen* de la Loi nouvelle. Dans le tableau central, on voit l'image d'Orphée tenant le *plectrum* et la lyre.

Cet assemblage de légendes païennes et de symboles chrétiens est toujours, comme on le voit, la caractéristique des premiers âges de l'art chrétien à Rome. Mais ce qu'il faut surtout remarquer ici, c'est que, dans cette image, le type classique d'Orphée a déjà subi une transformation dans le sens chrétien. Au lieu d'être entouré de divers animaux, il n'a plus auprès de lui que le chien, le chevreau et deux colombes posées sur un arbre. La figure d'Orphée avec ces symboles, différents de ceux de l'Orphée antique, représente mieux le Sauveur. C'est la transformation de l'image de la tradition païenne que nous avaient montrée jusqu'à ce jour les fresques des Catacombes. Il y a là, dit M. Le Blant, une évolution digne de remarque dans l'iconographie chrétienne, qui unit par un lien plus étroit le type du CHRIST Pasteur à celui d'Orphée, de la victime et du pasteur.

Il s'en faut que nous ayons épuisé le cycle de ce symbolisme des catacombes. Les peintures primitives y touchent toujours par un côté ou par l'autre. Les images historiques ou bibliques, dont il sera question prochainement, tout en reproduisant des faits réels, ne sont elles-mêmes que des allégories et des symboles. Les Noé, les Moïse, les Jonas, les Daniel, représentent toujours quelque sens plus élevé et plus mystérieux que l'action dans laquelle on les montre.

Terminons en rappelant ici quelques traits intéressants de la chambre dite *des Sacrements*, au cimetière de Calliste. Nos explications sont celles que nous avons recueillies de la bouche de M. de Rossi. Cette chambre n'est pas la seule à porter ce nom ; mais c'est la plus curieuse, celle où le symbolisme chrétien se révèle sous un jour plus frappant.

A gauche en entrant, voici un personnage qui frappe de sa baguette un rocher, d'où l'eau s'épanche abondamment : c'est Moïse, le chef du peuple anciennement choisi ; mais c'est aussi saint Pierre, le pontife de la Loi nouvelle. La preuve en est dans une autre fresque appartenant à une chambre voisine. Là, le personnage qui frappe

le rocher a le type et les traits que l'antiquité chrétienne a adoptés pour le Prince des apôtres. Pourtant l'action qu'il accomplit ne peut convenir à Pierre dans la réalité; c'est celle du patriarche hébreu. Le voici d'ailleurs tout à côté qui revient avec sa propre figure, et non plus avec celle de Pierre ; voici le vrai Moïse qui détache les cordons de sa chaussure, en présence du buisson ardent. Quel exemple plus frappant pourrions-nous avoir de cette fusion des images et des choses, des personnages et des types de la Loi ancienne et de la Loi nouvelle, fusion qui, comme nous l'avons dit, était entièrement dans le génie chrétien, si bien qu'elle fournissait à l'apôtre saint Paul une foule de rapprochements ingénieux, et constituait tout un côté de la mystique de ses Épîtres !

Pour le grand Apôtre, le rocher d'où jaillit l'eau vivifiante, c'est le CHRIST lui-même : *Petra autem erat Christus.* Dans la fresque de la chambre des Sacrements, l'eau du rocher s'écoule et s'en vient former un lac, au bord duquel un nouveau personnage est assis. Il tient une ligne à la main; on distingue, pris à l'hameçon, un poisson encore plongé dans les eaux. Ce personnage, c'est encore Pierre le pêcheur, ou du moins c'est un apôtre du CHRIST, un de ceux auxquels il a été dit : « *Je vous ferai pêcheurs d'hommes.* » Le poisson, ici, ne représente pas JÉSUS-CHRIST, c'est le petit poisson, *pisciculus*, le fils du Poisson, *filius* ΙΧΘΥΟΣ, suivant l'expression d'un saint Père, c'est-à-dire, un chrétien régénéré dans les eaux dont le Sauveur est la source. Et voilà comment la première antiquité chrétienne a compris et exprimé le sacrement du baptême. Car ces peintures ne sauraient être postérieures au deuxième siècle. Elles sont d'un grand faire et d'un style très correct. Celles du troisième sont toujours moins magistrales dans leurs lignes, moins sobres dans les détails et plus chargées d'ornements. Elles ont des traits moins sûrs et des formes moins pures. Un connaisseur n'hésite pas en présence de ces caractères.

Plus loin, du même côté de la muraille, nous arrivons au sacrement de la pénitence. C'est le paralytique qui se lève et emporte son grabat, après avoir entendu la parole du Maître, qui l'a guéri

dans son âme avant de le guérir dans son corps : *Remittuntur tibi peccata tua.* Après avoir passé par ces deux sacrements purificateurs, le chrétien est conduit au sacrement par excellence, qui lui donne, non plus seulement la grâce, mais l'auteur même de la grâce. Sur la paroi qui fait le fond de la crypte, sept personnes sont rangées autour d'une table sur laquelle il y a seulement du pain et un poisson. Que vont-elles faire ? La sainte communion évidemment : c'est-à-dire qu'elles vont manger le pain qui est devenu le vrai Poisson, ΙΧΘΥC, JESUS-CHRIST, Fils de DIEU, Sauveur ; manger le Poisson qui a dit de lui-même : « Je suis le pain vivant descendu du Ciel. »



Fig.36. — Le Paralytique emportant son lit. (Chambre des Sacrements.)

Et pour qu'on ne doute pas que cette transformation soit un fait accompli, voici tout à côté sur la même paroi, dans une peinture un peu plus petite que celle-ci, la scène même dans laquelle s'opère le changement sacramentel : la scène de la consécration. Sur une table qui est un autel, car c'est bien à dessein qu'on lui a donné la forme d'un trépied, pour rappeler l'autel antique, sont placés un pain et un poisson. Debout devant elle, un personnage vêtu du *pallium* qui laisse son épaule nue, à la façon des anciens sacrificateurs, tient la main étendue sur ces aliments, et semble prononcer des paroles mystérieuses. C'est le prêtre qui accomplit l'acte de la consécration.

Et pour donner à cet acte auguste toute la solennité qu'il comporte, en face de lui, une femme se tient debout encore, les bras ouverts, dans l'attitude des *Orantes*. C'est l'Église qui assiste à l'accomplissement du grand mystère. Ainsi cette page est complète, le sacrifice et la communion ; tout est là. Et c'est la main d'un chrétien du deuxième siècle qui a laissé sur ces murs vénérables le témoignage de la croyance eucharistique de l'Église à ces âges si voisins des apôtres et du CHRIST.

Sur l'autre paroi de la crypte des Sacrements, il n'y a plus guère que des peintures effacées, sauf une dernière scène, à droite de



Fig. 37. — Le pain et le poisson sur le trépied. (Chambre des Sacrements.)

l'entrée, où l'on voit la Samaritaine au bord du puits de Jacob, suprême et expressif symbole, qui correspond à celui du baptême, et proclame que les eaux de la grâce, après avoir conduit le chrétien à tous les sacrements, l'amèneront enfin à l'eau vive qui jaillit pour la vie éternelle.

On aimerait à voir la pensée chrétienne aux prises avec les difficultés vaincues d'une représentation de la vie réelle, nous donnant le spectacle vrai de son culte, de sa croyance, des épreuves sanglantes de l'Église primitive. Mais il ne faut point demander l'impossible, ni vouloir qu'un art soit en complète possession de ses

moyens, alors qu'il est encore à ses débuts, et ne sait procéder que par de faibles et timides essais. Nous n'échapperons pas de sitôt aux voiles de l'allégorie, et jusque dans les peintures que nous appelons historiques, parce qu'elles se rapportent à des faits de l'Ancien ou du Nouveau Testament, nous trouverons , comme on l'a indiqué plus haut, une idée symbolique et un faire conventionnel, qui éloignent de la réalité. Quand l'artiste voudra s'en rapprocher, il sera trop tard pour la saisir. Déjà s'inclineront sur le monde les ténèbres des âges barbares; l'art ne pourra que s'appauvrir. Mais les hautes pensées ne feront jamais défaut, et lors même que l'inhabileté de la main trahira les efforts et la bonne volonté du peintre, l'inspiration se dégagera toujours de l'incorrection des formes et préparera les voies lumineuses de l'avenir.

Chapitre Troisième.

LE COTÉ HISTORIQUE AUX CATACOMBES.

IL y avait pourtant à mettre sous les yeux des chrétiens autre chose que des symboles et des allégories dans ces chambres souterraines, dans ces galeries et dans ces cryptes qui étaient de vrais sanctuaires ; car on s'y réunissait, non seulement pour y honorer la mémoire des morts, mais pour y prier, pour y offrir les saints mystères sur les tombeaux et sur les corps des martyrs, pour y pratiquer en un mot tous les exercices d'un culte proscrit ailleurs.

Le paganisme n'avait jamais été, comme doctrine religieuse, qu'un assemblage de mythes parfois ingénieux, le plus souvent ridicules. Le christianisme, au contraire, n'était un mythe ni dans ses origines, ni dans ses développements, ni dans ses dogmes. Il reposait sur des faits. Ces faits ont un côté humain et un côté divin ; ils n'en sont pas moins positifs, faciles à constater historiquement parlant, même pour les hommes de notre génération. L'Évangile n'a pas pris naissance en des âges fabuleux ou préhistoriques ; il n'a pas paru dans les temps héroïques où le chantre de l'Iliade a placé ses personnages. Il a pris pied sur le ferme terrain de l'histoire, au grand jour de la civilisation romaine, alors que les Tite-Live, les Tacite, les Suétone tenaient la plume. Ce n'est point en de pareilles conditions que se forment les légendes. Le christianisme n'est donc pas la légende, mais l'histoire.

L'action divine, qui venait de se manifester par les faits de l'Incarnation et de la Rédemption, écrasait les mensonges du polythéisme. Les dieux s'en allaient, et ce qui précipitait leur déroute, c'était la réalité visible de la vie, de la mort et de la résurrection du seul vrai DIEU, qu'on venait de voir ici-bas et qui avait conversé avec les

hommes. Comment ne pas parler des événements de sa vie, de ses enseignements, de ses miracles et de sa Passion, alors que tous les cœurs en étaient remplis ? Ce que l'Apôtre ne pouvait taire, ce qu'il annonçait au péril de ses jours, l'artiste ne devait-il pas songer à l'exprimer par le dessin et par la couleur, pour que la foi, qui trouvait par les oreilles le chemin des cœurs, y pénétrât aussi par les yeux ? C'était une mine féconde à exploiter. Les faits historiques de la Bible y devaient entrer avec ceux de l'Évangile, dont ils étaient la figure et la prophétie.

Quand on songe au parti qu'en ont su tirer les artistes, les peintres et les sculpteurs du moyen âge et de la renaissance, on s'attend à trouver aux catacombes comme une brillante aurore de ces splendeurs. Les catacombes ont prêté leurs parois à des milliers de représentations picturales. Les sujets à traiter étaient nombreux ; il n'y avait qu'à les prendre ; et l'on s'imagine tout de suite qu'on doit avoir la bonne fortune d'y trouver toute l'histoire de la religion, depuis Adam jusqu'à Jésus-Christ, tracée par la main plus ou moins habile d'un artiste du deuxième ou du troisième siècle. Il s'en faut beaucoup qu'il en soit ainsi. Avant d'en donner la raison, il convient de jeter un coup d'œil d'ensemble sur le genre de décoration qui fut spécialement et de bonne heure admis pour donner aux cimetières chrétiens une ornementation dans le goût de l'époque, dans le goût des fidèles et, sans doute aussi dans le goût des familles qui venaient y ensevelir leurs morts. La peinture en fit presque tous les frais, surtout aux âges primitifs.

Les galeries étroites et obscures, percées, dans toute leur longueur et dans toute leur hauteur, par des niches sépulcrales, ne pouvaient offrir aux fresques un champ convenable. Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher les peintures. A Tor Marancia, l'allée principale de ce cimetière de Domitilla, étant largement ouverte, a pu en recevoir à la voûte et aux parois. C'est là que se développe cette vigne, d'un dessin tellement pur qu'elle ne peut, au jugement de tous les connaisseurs, appartenir qu'au premier siècle. Mais cette allée de Tor Marancia est large de deux mètres et demi environ ; elle forme un ambulacre qui,

par son ampleur et ses dispositions, est tout à fait spécial à ce cimetière. On ne trouverait rien de semblable nulle part ailleurs. Ainsi la décoration picturale ne peut avoir sa place que dans les salles plus ou moins grandes ouvertes sur les corridors, et qui forment çà et là, tantôt des oratoires, tantôt des tombeaux de famille, tantôt des sanctuaires destinés à recevoir les restes mortels de quelque illustre martyr. Ces chambres, de forme ronde, carrée ou polygonale, sont couronnées, dans leur partie supérieure, par une sorte de coupole ou de voûte hémisphérique. *(Voir fig. 14, p. 30.)* Au fond, dans les parois s'ouvrent une ou deux niches cintrées, hautes et larges, disposées pour l'emplacement des tombeaux. Ces cintres, appelés *monumenta arcuata* ou plus souvent *arcosolia. (voir fig. 13, p. 29.)* renferment le corps du martyr dans une tombe recouverte d'une table *(mensa)* de pierre ou de marbre, qui sert d'autel. Ce sont, avec les voûtes, les surfaces où le peintre pouvait le mieux développer ses sujets. Partout ailleurs, et jusque dans les moindres espaces, il y a bien des inscriptions, des *graffiti ;* mais il est rare qu'on y voie des peintures. A cette ordonnance générale s'appliquent des dispositions d'ornementation également peu variables, dans leurs caractères principaux du moins. C'est à l'hémisphère de la coupole que se développent les compositions les plus impor, tantes. Il est divisé en plusieurs compartiments, quatre d'ordinaire qui rayonnent autour du cadre rond marquant le milieu de la voûte, et réservé à la figure principale. *(Voir fig. 26, p. 62.)*

Les compartiments sont généralement dessinés et encadrés par des enroulements de feuillage, des têtes d'ornementation, des figures de toutes formes, un peu dans le genre de ce que nous appelons les arabesques. Ils sont remplis par des sujets empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament, opposés deux à deux, de façon que l'on voit tantôt la figure, tantôt la prophétie, avec l'explication de l'une par l'autre. Il y a là un parti pris de parallélisme bien évident. Le rôle du symbolisme s'y continue. Le fait évangélique s'éclaire de la sorte par un événement des temps anciens qui le représente.

Dans l'*arcosolium*, les peintures ont moins de développement.

L'artiste n'y traite d'ordinaire qu'un seul sujet, avec une ou plusieurs figures. Aux côtés de l'*arcosolium*, on trouve quelquefois moyen d'utiliser l'espace pour y peindre des personnages isolés. Quant aux ornements et aux accessoires, c'est l'école classique presque toujours, avec ses dessins à la façon de Pompéi, qui en fournit les motifs. Toutefois, ces motifs sont copiés et reproduits assez librement, et il est très souvent possible d'y surprendre un sens mystique, une intention chrétienne. Ce sont des fleurs en festons et en guirlandes, des corbeilles de fruits, des oiseaux se becquetant, des génies enfants nus et ailés, des victoires personnifiées, vêtues et ailées, des figures allégoriques qui représentent les saisons, des femmes ou des enfants, avec des pampres, et surtout des palmes et des couronnes. La faune des catacombes est encore plus riche et plus variée que la flore. On y voit des cerfs, des brebis, des colombes, des paons, des phénix, des dauphins, des hippocampes et aussi, sous une forme très singulière et qui n'a rien de réel, le monstre marin qui a englouti Jonas dans ses flancs et l'a laissé, après trois jours, sortir de sa bouche.

Évidemment c'est l'idée symbolique qui domine dans ces décors. En d'autres compositions, elle se mêle à la réalité. Il y a des scènes où sont reproduits certains faits de la vie chrétienne d'alors avec des allusions à la vie spirituelle. Ainsi le festin des agapes, sous l'expression d'un fait réel, et dans la représentation des repas funéraires qui avaient lieu chez les chrétiens aussi bien que dans les associations païennes, présente assurément un sens eucharistique. Il rappelle l'esprit de concorde et d'amour qui régnait entre les membres de la primitive Église; mais il figure surtout, tantôt le mystérieux banquet de la Table sainte, tantôt le festin que Jésus prépare à ses élus dans les cieux.

Ces repas fraternels étaient fréquents dans les catacombes. Ils avaient lieu à l'occasion des fêtes des martyrs, des mariages et des funérailles. Il y avait ainsi les agapes dites *natales*, *connubiales* et *funerales*. Pour l'Église déjà, la mort d'un martyr ou de quelque saint était son vrai jour natal, et l'on devait fêter son entrée dans la gloire.

Le sujet des agapes a été traité dans un grand nombre de fresques des cimetières de Calliste, d'Agnès, de Priscille, des saints Marcellin et Pierre. On voit, dans une peinture de cette dernière Catacombe, six personnages, alternativement hommes et femmes, suivant un usage antique, rangés autour d'un table semi-circulaire, sur laquelle aucun mets n'est encore placé, soit que l'artiste ait oublié ce détail, soit qu'il ait voulu donner une idée de la sobriété chrétienne. Une autre fresque du même cimetière nous montre, autour d'une table semblable, une femme au milieu de deux hommes. A chaque extré-



Fig. 38. — Festin des agapes. Voie Nomentane.

mité de cette table une femme est debout,comme pour servir le festin. Celle qui est à gauche du spectateur est accompagnée de cette inscription : IRENE DA CALDA ; celle de droite, des mots suivants : AGAPE MISCE MOV. Irène c'est la paix. Agapé c'est la charité ; la première verse l'eau dans la coupe, la seconde le vin ; et l'on songe aussitôt au calice du Seigneur, que doivent préparer ces deux sœurs célestes.

Nous arrivons enfin aux peintures où le christianisme s'est appliqué à esquisser les traits de son histoire proprement dite, dans les

scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Nous sommes ici en présence d'une source des plus riches et des plus abondantes ; c'est une mine inépuisable qui s'offre au pinceau chrétien. Il y a là des sujets infiniment variés, bien faits pour tenter un art qui débute et cherche sa voie. Or, ces richesses n'ont été exploitées qu'avec une très grande réserve. Le nombre des sujets empruntés à la Bible par les peintres et les sculpteurs des catacombes est assez restreint, et si la place qu'ils y occupent est encore considérable, c'est que les mêmes motifs ont été fréquemment répétés. L'iconographie ne s'est emparée que d'un petit nombre de faits, qu'elle a conçus d'après un modèle unique, qu'elle a répétés partout d'une manière tellement uniforme qu'on les dirait tracés par la même main.

Pourquoi la liberté de l'art fut-elle enfermée en des limites si étroites dans le choix et dans l'interprétation des sujets ? Il serait difficile de l'expliquer entièrement ; mais il paraît certain que les besoins de l'orthodoxie et la volonté expresse de l'autorité religieuse y contribuèrent dans une mesure plus ou moins large.

Ne demandez à l'artiste aucune inspiration personnelle dans les faits qu'il reproduit ; ne cherchez aucune variante importante dans la représentation de la même scène. L'invention est pauvre, elle n'arrive pas à l'imitation vraie de la nature ; elle s'en tient à des caractères de convention qui trahissent l'inexpérience, l'inhabileté, et une certaine direction routinière. On peut rechercher les causes qui ont produit les défaillances du pinceau et enchaîné l'artiste dans ces voies ; mais il ne faut pas se hâter d'accuser l'art chrétien et de lui reprocher son impuissance : c'est le fait de l'époque à laquelle il est né et des circonstances où il s'est produit.

Les peintures historiques aux catacombes accusent ordinairement une époque plus avancée que les représentations purement symboliques, auxquelles elles tendent à se substituer dans le courant du troisième siècle. Or, à cette époque, la pratique de l'art profane, dont le peintre d'un fait religieux n'avait guère à s'inspirer d'ailleurs, était devenue elle-même, en dépit de toutes les traditions encore vivantes de l'antiquité, un calque très imparfait. Le génie créateur

était inconnu. L'imitation n'était plus qu'un métier ; on ne savait pas rendre les beautés de l'original, et l'on se bornait à en copier faiblement les traits principaux, avec des défauts qui devenaient de jour en jour plus sensibles et plus nombreux. Ainsi la correction matérielle n'avait plus la force de se soutenir, même chez les praticiens les plus recherchés, alors qu'ils avaient cependant pour se guider, dans une voie toute tracée, tant de glorieux prédécesseurs, tant de maîtres si fameux et si sûrs.

Que voulez-vous que devienne le peintre chrétien sur le terrain inexploré où il est placé ? Sa main faiblit au milieu de l'universelle décadence qui l'entoure. Il doute de lui-même, et n'ose aborder librement des sujets nouveaux, dont rien dans l'antiquité ne saurait lui donner l'idée.

Et puis, il faut compter avec l'orthodoxie ; il importe extrêmement de ne pas s'en écarter dans les faits religieux, de ne pas se jeter dans les fantaisies du pinceau, à cet âge surtout où il s'agit de faire, par l'idée chrétienne, sincère et fidèle, l'éducation des individus et des peuples. Pour ne pas entraîner, avec de fausses conceptions, les esprits dans l'erreur, l'artiste chrétien s'en allait trouver les maîtres de la doctrine, et s'enquérait auprès d'eux de la manière dont il devait concevoir les scènes de l'histoire sacrée. Quelles étaient celles qu'il devait écarter, celles qu'il pouvait aborder ? La réponse qui lui était faite fixait son incertitude et dirigeait son pinceau. Les sujets indiqués aux premiers peintres ne furent sans doute pas nombreux. Ceux qui travaillèrent après eux, pour être bien sûrs de ne pas faire fausse route, copièrent les images primitives qu'ils avaient sous les yeux. C'est ainsi que les formes se perpétuent, qu'elles deviennent, en s'immobilisant, hiératiques et sacrées.

Il est tout simple qu'un pareil phénomène se produise au berceau d'une religion. Ainsi, les dépositaires de la science religieuse en Égypte eurent seuls le droit de fixer les types destinés à interpréter la pensée théocratique. L'art y fut même d'autant plus rigoureusement asservi, que l'erreur a plus besoin de peser sur les esprits, pour les

maintenir dans son système. La vérité chrétienne est toujours accompagnée d'une sage liberté. Il fallut pourtant, dans le principe, diriger l'esprit et la main de l'artiste dans ses premiers essais. Que l'Église ne l'ait pas autorisé, en ces temps d'idolâtrie, à se servir d'une tête d'Apollon ou de Jupiter pour traduire les traits du divin Maître, on ne saurait en vérité lui en faire un crime ; mais il faut le reconnaître après tout, ce fut l'impuissance universelle de cette époque, bien plus que l'exigence de l'autorité, qui paralysa les dessinateurs, enchaîna leur imagination et les enferma pour longtemps en des formes trop souvent fausses et conventionnelles.

Toutefois, et c'est un fait d'une importance considérable, par cela seul que l'Église primitive ne se désintéressa nullement des représentations figurées qui décorèrent les catacombes, il est constant qu'au point de vue de l'expression de la foi, la peinture des premiers âges fut un langage toujours correct et toujours vrai. Il convient de lui appliquer cette maxime qui plus tard, au temps des iconoclastes, fut formulée en ces termes : *Non est imaginum structura pictorum inventio sed Ecclesiæ catholicæ probata legislatio et traditio.* A peine l'exécution appartenait-elle à l'artiste.

L'autorité ecclésiastique dirigeait tout le reste, le choix, la place, l'ordonnance et le parallélisme des sujets. La peinture traduisit donc fidèlement, en tenant compte des difficultés du moment, la vraie pensée religieuse, et sous la conduite des pasteurs, elle participa en quelque sorte à l'infaillibilité de l'enseignement de l'Église.

Si les protestants voulaient bien y réfléchir, ils comprendraient que leur hostilité contre les images, loin d'être en harmonie avec le véritable esprit de nos origines chrétiennes, est une étroitesse judaïque ou pharisaïque et un démenti formel jeté à la face de la vénérable antiquité ; ils reconnaîtraient que la sèche nudité de leurs temples est un contre-sens en présence de l'épanouissement de la peinture sacrée dans les catacombes.

Si imparfaite que fût d'ailleurs l'exécution de ces images, dont l'expression est encore faussée par le conventionnel, elles atteignaient sûrement leur but, et rappelaient vivement à l'esprit la

scène qu'elles représentaient et sa signification symbolique. Dans une société où la civilisation a eu le temps de se développer et de se corrompre peut-être, l'art ne parvient à remuer les cœurs et à s'emparer des âmes, qu'autant qu'il enfante des chefs-d'œuvre; chez un peuple neuf au contraire, qui a toutes les candeurs du premier âge, il n'est point astreint à une pareille perfection ; n'eût-il à son service que des procédés incomplets et grossiers, ne produisît-il que de faibles ébauches, le langage qu'il parle n'en est pas moins clair ; l'effet qu'il vise n'en est pas moins assuré.

Il est une chose d'ailleurs qui n'a pas faibli chez les peintres chrétiens, ou plutôt il est une puissance qui leur est propre, qu'ils ont, sinon créée, du moins ressuscitée, un ferment nouveau qui, dans un temps où le paganisme se mourait, a réuni les éléments et fécondé les germes de la renaissance et de la vie : c'est le sentiment de l'idéal, du surnaturel et du divin. Les grands marbres des beaux temps de la Grèce avaient autrefois palpité d'un souffle puissant ; ce souffle, Rome l'avait étouffé dans la matière ; elle avait gardé seulement les splendeurs de la forme, pour les voir se flétrir et succomber à leur tour.

Ici, le dessin est pauvre, la ligne est incorrecte ; mais l'idée se dégage victorieuse des limbes du visible ; elle respire, dans les peintures et dans les mosaïques chrétiennes, au milieu des imperfections et des faiblesses du dessin. Le beau trouvera bien quelque jour, pour l'interpréter dans la couleur, de véritables artistes ; mais l'idéal et le divin flotteront encore sur les toiles des Pérugin, des Fra Angelico et des Raphaël, supérieur toujours aux plus merveilleuses créations de leur génie.

Bien que les sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament qui ont été traités dans les catacombes soient peu nombreux, il est impossible, sans sortir du cadre restreint de nos études, de les analyser en détail. Ils ont une grande importance au point de vue de l'archéologie, une plus grande encore en raison du témoignage qu'ils rendent à nos croyances, mais nous ne pouvons guère que les énumérer. Les scènes bibliques sont les suivantes :

1° *Adam et Ève*, figurés en plusieurs circonstances de leur histoire, et spécialement au pied de l'arbre de la science du bien et du mal, autour duquel s'enroule le serpent. La chute, le péché originel, la nécessité d'une rédemption, tels sont les enseignements qu'on y pouvait lire.

2° *Noé dans l'arche.* C'est une représentation singulièrement abrégée de la grande scène du déluge. Un seul personnage est vu



Fig. 39. — Noé dans l'Arche, au cimetière de l'Ardéatine.

à mi corps, dans une sorte de boîte carrée, ordinairement munie d'un couvercle. On se demanderait ce que l'artiste avait en vue si la colombe, portant en son bec le rameau d'olivier, n'était posée sur la main du patriarche, et si des médailles païennes d'Apamée, en Phrygie, frappées au temps de Septime Sévère, n'avaient pas figuré de la même manière un homme et une femme assis dans un coffre semblable, avec ces trois lettres gravées sur le devant du coffre, ΝΩΕ. C'est dans le paganisme une très grande singularité; mais la priorité de cette con-

ception appartient aux chrétiens, qui, bien avant Septime Sévère, l'avaient rendue de la sorte au cimetière de Domitilla. Le personnage de Noé, dans les peintures chrétiennes, est tantôt un vieillard, tantôt un jeune homme, un enfant même, ou une Orante, et il n'est pas



Fig. 40. — Moïse frappant le rocher, aux catacombes de Ste-Agnès.

douteux qu'on n'ait voulu, conformément à un texte de l'apôtre saint Pierre, représenter de la sorte l'âme sauvée par le baptême, de même que Noé fut, avec les siens, sauvé dans l'arche des eaux du déluge.

3° *Moïse frappant le rocher.* Nous avons déjà dit comment cette

image est le symbole du baptême, Moïse étant la figure de saint Pierre. Autour des eaux qui s'échappent du rocher, on voit parfois deux Hébreux coiffés du béret qui les distingue, lesquels se penchent pour s'abreuver. C'est l'Église de la circoncision devenue chrétienne par le baptême. On trouve ailleurs Moïse détachant sa chaussure et Moïse recevant les tables de la Loi.

4° *Le sacrifice d'Abraham.* L'intervention du Tout-Puissant, qui arrête le bras du sacrificateur, est figurée, comme elle l'est toujours à cette époque, par une main qui sort d'un nuage. Ce symbole, accepté par toute l'antiquité chrétienne et par le moyen âge,



Fig. 41. — Sacrifice d'Abraham. Voie Lavicane.

a été suggéré par les expressions de la Sainte Écriture : *Manus fortis, manus robusta, dextera Dei fecit virtutem ;* mais il ne fut pas, comme l'ont dit Raoul Rochette et Émeric David, exclusif de toute autre représentation. Après Constantin, Dieu le Père fut quelquefois figuré sous une forme humaine. C'est ainsi qu'on le voit, sur deux sarcophages du quatrième siècle, comme un vieillard tenant un volume à la main.

5° *Les trois Hébreux dans la fournaise.* Plusieurs Pères ont cité ce trait biblique comme un des symboles de la résurrection des morts. Saint Jean Chrysostome y a vu la figure de l'Église, d'abord persécutée, puis enfin triomphante. Les premiers chrétiens eurent-ils une

vision prophétique de cette victoire du CHRIST sur le monde, et voulurent-ils l'exprimer ainsi ? On le croirait volontiers, car le sujet qu'ils mirent en regard de celui-ci, fut l'adoration des Mages, prémices de la soumission des gentils au Sauveur.

6° *Daniel dans la fosse aux lions.* Le prophète est nu, entre deux lions, et tient ses bras étendus en croix, dans l'attitude de la prière. C'est encore un symbole de la résurrection, et peut-être une exhortation au martyre.

7° *L'histoire de Jonas.* Entre tous les sujets empruntés à l'Ancien Testament, elle occupe, on peut le dire, la première place. Elle avait été si clairement indiquée par le Sauveur comme type de la résurrection générale et de sa propre résurrection, qu'elle ne pouvait manquer d'être souvent reproduite. Le prophète a été saisi dans trois ou quatre épisodes de sa vie qui ont tous le même sens. Ici, il est couché à l'ombre d'un arbuste, qui forme berceau au-dessus de sa tête et le protège contre les rayons du soleil ; ailleurs, il est étendu, triste et découragé, sous le même abri dépouillé de verdure et desséché. Ces sujets sont fréquents et ont été représentés de très bonne heure, dès le deuxième siècle probablement. L'arbrisseau sous lequel dort le prophète est toujours aux catacombes, la *cucurbita*, sorte de courge, ainsi que le désigne l'ancienne version italique de la Bible. A partir du temps où la Vulgate de saint Jérôme eut été adoptée dans le monde chrétien, conformément à la traduction du saint docteur, que saint Augustin avait attaquée vivement, la *cucurbita* devint un *lierre*, sur les monuments aussi bien que dans le texte. On en voit de nombreux exemples sur les sarcophages des Gaules, mais aucun dans les catacombes. Les autres traits de la vie de Jonas sont d'abord : celui où il est précipité du navire et englouti dans les flancs du monstre marin, ensuite celui où il est rejeté de sa bouche. Le poisson n'a rien de réel ni de conforme à la nature ; c'est un monstre fabuleux, hippocampe ou veau marin, pareil à ceux que les Romains aimaient à faire entrer dans les peintures décoratives de leurs maisons.

8° *David, la fronde à la main, s'apprêtant à combattre Goliath.*

C'est une allusion peut-être à la victoire que les humbles et les petits du CHRIST vont remporter sur le géant du paganisme.

9° *Élie emporté sur un char de feu.* C'est le passage de la vie de ce monde à l'immortalité des cieux. Une des peintures représentant ce sujet est d'une exécution remarquable.

10° *Job sur son fumier.* La patience dans les tentations et dans l'adversité.

11° *Le jeune Tobie avec l'ange qui le délivre du poisson prêt à le dévorer.*

Ces quatre derniers sujets ne se rencontrent que deux ou trois fois ; les autres, au contraire, sont fréquemment reproduits. Les peintres des catacombes se sont montrés plus sobres encore dans l'interprétation des traits de l'histoire évangélique. Ils ont pris, dans la vie du CHRIST, quelques-uns des faits seulement où se révèle sa mission divine, et qui le font apparaître comme le Sauveur et le maître du monde. On s'est bien gardé de le montrer dans les humiliations et dans les tortures de sa vie souffrante. A part une scène unique, trouvée par M. de Rossi au cimetière de Prétextat, laquelle représente les soldats frappant avec un roseau la tête couronnée de JÉSUS, il faut aller jusqu'au quatrième siècle pour en trouver une autre, sur des sarcophages, la comparution du Sauveur devant Pilate. Rien, avant cela, qui ait trait à la Passion C'eût été cependant le plus grand modèle et la plus haute glorification de l'héroïsme chrétien à mettre sous les yeux de ceux qui, tous les jours, versaient leur sang comme JÉSUS-CHRIST et pour lui ; c'eût été le couronnement de la grande épopée religieuse. Il a fallu des raisons bien puissantes pour motiver une pareille abstention. Ces réserves furent imposées par un sentiment de haute convenance, qui dut s'attacher, au milieu d'une société encore toute plongée dans l'idolâtrie, à ne rien dire de trop aux néophytes, et surtout à mettre la croix et tout ce qui a rapport à la Passion, à l'abri des moqueries des païens.

Voici les principaux sujets évangéliques qui ont été retracés dans les premiers siècles :

1° *Le Sauveur sur les genoux de sa Mère recevant les présents*

l'aveugle-né ou le paralytique; mais il faut y voir aussi un caractère de décadence très accusé. Il n'y a plus d'art quand on compte pour rien la réalité dans la représentation. Ce n'est pas ainsi qu'on procédait au premier ni même au deuxième siècle. On peut voir au cimetière de Prétextat la représentation d'un autre fait évangélique. C'est une peinture d'une haute antiquité et d'une grande perfection. Le Sauveur est debout, les jambes et les bras à moitié nus, à peu près dans le costume qu'on donne au Bon Pasteur ; il s'entretient au bord du puits avec la Samaritaine, laquelle est vêtue d'une tunique large et flottante, et dans une attitude pleine de dignité.

Le cycle de l'histoire sacrée est clos avec ces sujets, au moins pour ce qui regarde la peinture primitive dans les catacombes. Les sarcophages y ajouteront bien encore trois ou quatre traits ; et les premiers siècles s'en tiendront là. C'est donc un côté très restreint de l'histoire. Ce qui explique cette réserve, c'est sans doute que, malgré la diversité des significations symboliques, on voulut que tout se rapportât à l'explication et à la confirmation d'un dogme unique, celui de la résurrection. Il convenait que, sur les parois et les voûtes des cimetières souterrains, ce dogme s'affirmât entre tous, que ses titres y fussent gravés et exposés sans cesse aux yeux des fidèles, comme une consolation et comme un enseignement, et que ce symbolisme général se dégageât de la représentation de toutes les peintures historiques.

Entouré de milliers de tombeaux, le chrétien qui entrait dans les catacombes eût pu se croire dans l'empire absolu de la mort. Il fallait lui faire entendre qu'il était entré dans le royaume de la vie, et tout de suite le lui rappeler. Nous sommes loin ici des pâles théories des ombres païennes. Il faut autre chose à l'homme qui veut vivre, qui court à la mort pour trouver une vie plus parfaite, et qui veut être tout lui-même au delà du tombeau comme il a été tout lui-même, esprit et chair, dans la vie d'ici-bas. Ces corps qui reposent dans la poussière des cryptes depuis le jour où l'âme qui les habitait les a quittés pour s'envoler aux cieux, il faut qu'ils soient ranimés, et qu'ils puissent fleurir pour l'éternité en passant par la

résurrection. C'est la résurrection qu'annoncent les patriarches et les prophètes de l'ancienne Loi ; c'est la résurrection qui se dégage de la venue du Sauveur et de tous les miracles qu'il a accomplis ; et tous les motifs de la peinture sont, à cette époque, puisés dans cet ordre d idées. Il n'y a pas à en douter, car ces sujets sont presque tous rappelés dans un passage des Constitutions apostoliques, qui met en plein relief le dogme catholique, et fait ressortir tous les fondements de l'espérance chrétienne.

« Nous croyons, y est-il dit, que la résurrection viendra, par cela seul que le Seigneur est ressuscité. C'est lui qui a ressuscité Lazare, tiré Jonas vivant du ventre de la baleine, sauvé les trois enfants de la fournaise et Daniel de la gueule des lions ; la puissance ne lui fera pas défaut pour nous ressusciter pareillement. C'est lui qui a guéri le paralytique, et l'a mis sur ses pieds, lui qui a rendu à l'aveugle-né l'organe de la vue, dont il était privé, il saura bien aussi nous rappeler à la vie. C'est lui qui a rassasié cinq mille hommes avec cinq pains et deux poissons, lui qui a changé l'eau en vin ; il nous arrachera à la mort pour nous rendre à la vie. »

C'est ainsi que s'entretenaient dans la pensée de la vie future ces chrétiens qui, tous les jours, pouvaient avoir à faire, pour leur croyance et pour leur Dieu, le sacrifice de leur vie. Ce qu'on offrait à leurs regards, c'étaient les pages de cette grande épopée dans laquelle les héros des temps anciens ont, suivant la parole de saint Paul, vaincu les royaumes par la foi, fermé la gueule des lions, éteint la violence des flammes, échappé au tranchant du glaive, trouvé des forces dans leur faiblesse, avant même que les promesses du Seigneur se fussent réalisées pour eux. C'étaient encore les traits de la puissance du Sauveur, de celui qui a vaincu la mort et lui a ravi ses dépouilles. On n'osa toutefois faire entrer dans le cycle de la peinture religieuse la résurrection proprement dite du Christ, pas plus qu'on n'y admit ses humiliations. Assez de mâles et fortes pensées respiraient dans les autres tableaux pour que l'Église pût s'en emparer, et tremper dans l'héroïsme les âmes de ses enfants. C'est ainsi qu'elle les préparait à mourir, et leur apprenait à laisser tarir gaie-

ment tout le sang de leurs veines, quand il leur fallait affirmer leur croyance à ce prix.

D'ailleurs, le caractère de la mansuétude et de la paix se conciliait merveilleusement dans les cœurs avec toutes les énergies du bien ; la peinture des catacombes porte le reflet de cette double manifestation de la vie chrétienne. Autant celle-ci est héroïque dans sa carrière militante, autant celle-là est aimable, souriante et gracieuse dans tout ce qui se rapporte au symbolisme et à la décoration. Le Bon Pasteur, des agneaux, des colombes, des pastorales ou des vendanges, des fruits et des fleurs, des palmes et des couronnes : partout des motifs de joie, de paix et de charité ! Les déchirements, les angoisses, les deuils sanglants dont ces jours de persécution étaient remplis se sont arrêtés, dirait-on, au seuil de ces catacombes ; et dans ces retraites obscures la sérénité du ciel est descendue. A voir les peintures qui les décorent, on ne supposerait jamais que les glaives sont aiguisés, que les chevalets, les pointes de fer et tous les instruments de torture sont préparés, que le massacre des chrétiens est à l'ordre du jour, tant on a pris soin d'écarter dans les tableaux tout ce qui pourrait rappeler des scènes sanglantes.

Parmi les innombrables peintures des catacombes appartenant aux trois premiers siècles, il n'en a été découvert qu'une seule ayant trait à la persécution, et encore n'est-ce pas une scène de supplice. On y voit deux martyrs, probablement Parthenius et Calocerus, devant le tribunal de l'empereur. En novembre 1887, une autre découverte du même genre a été faite au mont Cœlius, à l'endroit où s'élevait la maison des martyrs saint Jean et saint Paul, mis à mort sous Julien l'Apostat, en 362. Il semble qu'à la fin les chrétiens, exaspérés par les cruautés de celui qui avait abjuré sa foi, voulurent exprimer leur indignation dans une représentation réaliste. Cette peinture, coupée dans sa partie supérieure, ne laisse voir que les jambes du bourreau, mais on distingue à ses pieds deux hommes et une femme accroupis à terre, les bras liés derrière le dos et les yeux bandés, attendant la mort. On croit que ce sont les trois fidèles Crispus, Crispinus et Benedicta, qui furent exécutés après les saints

Jean et Paul. C'est toute l'histoire des martyrs dans la peinture primitive.

Les représailles furent inconnues à ces chrétiens des premiers siècles. Ils eurent l'esprit du Maître, qui a dit à ses disciples : « Apprenez de moi que je suis doux et humble de cœur. » Chez eux, jamais une colère, jamais un désir de vengeance, jamais une scène de violence, en cette vie ou dans l'autre. Il leur eût été si facile d'anticiper dans la peinture ce que le chantre de la Divine Comédie devait mettre un jour dans la poésie avec la sombre énergie qui le distingue, et de plonger dans les feux de l'enfer leurs odieux persécuteurs. Mais non, à part les deux exceptions que nous avons signalées, les bourreaux ne figurent nulle part. Des démons ou de l'enfer il n'y a pas une seule représentation. Dix siècles chrétiens s'écouleront avant que le dogme de l'éternité des peines ait passé de la croyance dans les images, dans les miniatures des manuscrits, dans les fresques des églises et dans les sculptures du portique occidental des cathédrales romanes ou gothiques.

Les admirables fidèles des premiers âges, si doux et si forts à la fois, n'ont voulu exercer aucune vengeance contre leurs persécuteurs. Ils ont écrit sans colère les actes de leurs martyrs ; ils ont recueilli leur sang en des vases qu'on retrouve encore ; ils ont recherché pieusement leurs restes mortels ; et, silencieux et calmes, ils les ont ensevelis dans leurs catacombes. Ils ont fait tout cela simplement, comme la chose du monde la plus naturelle, et n'ont point demandé aux parois de leurs cimetières de révéler le sanglant appareil de tant de morts héroïques.

Chapitre Quatrième.

Les premières images de Jésus-Christ

La peinture primitive dans les catacombes fut tout entière allégorique. L'idée chrétienne s'y cacha volontiers sous des signes et des symboles empruntés à la nature, à l'histoire biblique, ou même à la mythologie. C'est la tendance de toute société qui se voit persécutée d'aimer le mystère, de s'envelopper d'ombres, de se faire des secrets connus des seuls initiés, de parler un langage dont les étrangers n'ont pas la clef. Le christianisme s'étant développé dans ces conditions, la peinture aussi bien que la sculpture, qu'il inspira, dut en subir l'influence.

Les images qui se produisirent au berceau de la religion chrétienne furent souvent très incorrectes et très grossières. Elles n'en répondaient par moins au but qu'on avait en vue. On les fit, tantôt pour conserver un souvenir, tantôt pour exprimer un enseignement, très rarement, aux époques les plus primitives du moins, pour qu'elles fussent l'objet d'un culte quelconque. Ce caractère commémoratif ou explicatif ne pouvait exclure toutefois le côté décoratif. Les Romains embellissaient leurs demeures et leurs temples de toutes les richesses de l'art ; comment les chrétiens ne se seraient-ils pas montrés jaloux d'orner les cryptes où l'on célébrait les saints mystères, et dans lesquelles d'illustres martyrs étaient ensevelis ? Souvent aussi les familles voulurent donner à leurs morts qui reposaient dans ces cimetières souterrains, un témoignage de souvenir et d'affection en marquant le lieu de la sépulture par des peintures, des sculptures, des signes et des inscriptions. Seulement on n'avait pas les mêmes ressources que dans le paganisme. A défaut du talent et de l'habileté, qui manquaient d'ordinaire aux artistes chrétiens, on se contenta de leur bonne volonté. Ce furent bien souvent de simples

fossoyeurs *(fossores)* qu'on chargea de faire les dessins ou de diriger l'exécution des peintures. Ils s'en acquittèrent de leur mieux, mais ne purent, en bien des circonstances, apporter à cette tâche que de très faibles moyens d'exécution. Il ne faut donc pas s'étonner de trouver dans leur œuvre toutes les imperfections d'un pinceau malhabile, d'un ciseau tout à fait inexpérimenté, d'un art encore dans l'enfance.

Qu'on ne s'imagine pas d'ailleurs que la question artistique ait été d'une grande importance aux yeux de ces premiers chrétiens. C'étaient pour la plupart des gens du peuple, très bons et très naïfs, qui ne demandaient point qu'une image fût un chef-d'œuvre. Il y avait bien des nobles et des patriciens dans leurs rangs ; les plus grandes familles de Rome, comme l'a démontré le R. P. Dom Guéranger dans son beau travail sur *sainte Cécile et la société romaine*, étaient représentées dans le christianisme. Les grands du monde et les pauvres se rencontraient aux catacombes, et la noble matrone y coudoyait la femme du prolétaire ; mais il est à croire que ceux mêmes qui savaient apprécier les merveilles au milieu desquelles ils vivaient dans leurs palais, avaient, une fois convertis, beaucoup plus de souci de la beauté de leur âme que de la perfection des formes dans les représentations plastiques.

Une ère nouvelle allait s'ouvrir sans doute aux peintres et aux sculpteurs, par la force même des choses. Les fictions mythologiques avaient fait leur temps ; les types figuratifs de l'Ancien Testament eux-mêmes avaient fui, ou du moins n'étaient plus que des ombres et des voiles ; les saintes réalités de la religion du CHRIST, les mystères de la foi, la personne du DIEU fait homme, celle de la Vierge, sa Mère, les héros et les martyrs chrétiens, semblaient appeler quelque sublime artiste, capable de bien saisir l'œuvre de DIEU et d'en produire au jour une grande expression. Mais, en admettant même que cet idéal, supérieur à tout ce que le monde païen avait rêvé de plus beau, se fût déjà révélé dans les esprits pour les solliciter à traduire sur un mode nouveau des aspirations nouvelles, on eût encore été dans l'impossibilité de le bien représenter.

Toute la perfection de l'art avait consisté jusqu'à ce jour à reproduire le monde visible avec une grande correction de formes, mais sans aller au delà ; pour lui faire exprimer tout à coup l'immatérielle beauté, la vie surnaturelle et divine, il eût fallu le génie créateur dans sa plus merveilleuse puissance. Où le trouver alors ? La Grèce n'avait plus ses Zeuxis et ses Praxitèle, pas même des Parrhasius ou des Polygnote. Rome comptait bien encore des peintres assez habiles ; elle les employait à décorer ses demeures. Mais ceux qui se convertissaient au christianisme n'étaient sans doute pas les meilleurs praticiens. L'eussent-ils été, qu'on se fût mis en garde contre eux et qu'on n'eût pas laissé une liberté absolue à leur talent.

En ces jours d'universelle idolâtrie, il convenait d'en écarter même la plus légère apparence. Si la figure du Sauveur eût été retracée, on n'eût pu certainement lui refuser des hommages. — Mieux valait peut-être ne pas en faire l'essai, de peur que les adorateurs des faux dieux ne vinssent reprocher aux chrétiens d'avoir aussi leurs idoles : telle dut être la pensée de l'Église, qu'elle appliqua tout d'abord dans toute sa rigueur à la statuaire et, dans une large mesure encore, à la peinture.

Cette crainte d'ailleurs n'était ni la seule ni la plus sérieuse. On aurait pris son parti des récriminations des païens : on les savait trop hostiles pour essayer de les désarmer ; mais on avait à compter davantage avec l'élément du judaïsme, qui avait apporté un contingent considérable à la cause du christianisme. Ces nouveaux convertis, qu'on appelait les chrétiens judaïsants, tout en acceptant les dogmes de la religion nouvelle, étaient restés très attachés aux idées dans lesquelles ils avaient été élevés. La lutte entre les partisans de saint Paul, recrutés dans la gentilité, et ceux de saint Pierre, qui tenaient aux traditions de la loi mosaïque, n'eut jamais les proportions extrêmes que certains critiques modernes ont voulu lui donner ; ce n'est pas à dire qu'elle n'ait point été sérieuse. L'Église primitive, sans se laisser jamais dominer par la crainte des Juifs, eut cependant pour eux tous les ménagements compatibles avec sa croyance. La loi avait été abolie dans ses prescriptions cérémoniales ;

elle subsistait dans tous ses grands principes, et l'on pouvait se demander si la proscription faite au Sinaï du culte des images n'était pas encore opportune. Les judaïsants la maintenaient, et ne dissimulaient pas l'horreur qu'ils avaient de toute représentation plastique.

Ces dispositions n'étaient pas en harmonie avec le vrai sentiment chrétien. Fallait-il donc les condamner absolument sans délai ? L'Église ne le jugea pas à propos, dans l'espoir sans doute qu'elle pourrait les circonscrire en des limites raisonnables. Mais il est dans la nature des choses que tout germe qu'on n'étouffe pas tend à se développer. Cette hostilité devait se perpétuer pendant plusieurs siècles, pour éclater un jour et livrer une bataille formidable dans laquelle l'erreur enfin serait radicalement vaincue. Nous aurons à revenir sur les péripéties de cette lutte, très intéressante au point de vue du sujet que nous traitons.

Mais, par suite de ce courant d'opinions diverses, les artistes ne furent point en faveur dans la société chrétienne des premiers âges. On les accepta tout au plus quand on eut besoin d'eux, grâce au rôle modeste dans lequel ils se renfermèrent. Leur profession, quand elle ne fut pas l'objet d'une désapprobation marquée, fut à peine mise sur le même pied que le métier du décorateur. On les appela souvent des faiseurs d'idoles. On trouva qu'ils participaient plus ou moins aux pompes du démon, et l'on fit des difficultés pour les admettre au baptême. Les lettrés les plus délicats, ceux qui, comme Athénagore, avaient été nourris au sein des écoles helléniques, donnaient un spectacle édifiant quand ils abjuraient hautement l'antiquité profane. Tertullien, avec l'emportement de sa parole, fustigeait comme un double crime les adultères et les peintures d'Hermogène.

De là le peu d'empressement des chrétiens à cultiver les arts. Les plus audacieux n'osèrent pendant bien longtemps consacrer leur pinceau à reproduire l'image même la plus sacrée, celle du Sauveur. Seuls les symboles plus ou moins voilés avaient cours pour représenter Jésus-Christ. Il en résulta que les traits du visage divin, non seulement à Rome, où on ne les avait jamais vus, mais aux lieux mêmes où le Christ avait vécu, s'effacèrent à peu près

entièrement de toutes les mémoires ; et qu'au jour où, la tolérance ayant fait des progrès, on tenta les premiers essais, au lieu de procéder sur des données précises, il fallut recourir à des traditions vagues et flottantes. On se passa même, en Occident surtout, de ces renseignements. L'incertitude régnant sur toute la ligne, on fit des figures de convention. Pas plus pour celles de la Sainte Vierge, de la plupart des apôtres et des autres personnages évangéliques que pour celle du Sauveur, on ne put fixer avec assurance des types conformes à la vérité historique.

Il semble pourtant qu'en Orient du moins on devait posséder des modèles ayant la prétention de reproduire assez exactement les traits du Sauveur. Suivant une tradition rapportée par Eusèbe, du vivant même de JÉSUS-CHRIST l'hémorroïsse qu'il avait guérie lui avait fait élever, dans la ville de Panéas, une statue, au pied de laquelle croissait une herbe miraculeuse. Mais, aux yeux de la critique sérieuse, rien n'est plus incertain que l'existence de cette statue, qui n'aurait eu d'ailleurs, suivant toutes les probabilités, aucun caractère d'authenticité ni aucune ressemblance avec JÉSUS-CHRIST.

Au rapport d'une autre légende, un roi d'Édesse, nommé Abgard, ayant entendu parler des miracles du CHRIST, lui aurait envoyé des ambassadeurs avec un peintre chargé de faire son portrait. Le Sauveur, tocuhé de la démarche du prince, aurait appliqué un linge sur son propre visage et l'empreinte de ses traits y serait restée. Édesse conserva, dit-on, cette image jusqu'au temps de l'empereur Constantin Porphyrogénète, qui la fit venir à Constantinople. Mais ici encore il est permis de se demander si l'on est dans le domaine de la fiction ou dans celui de l'histoire, et le fait raconté par la légende reste pour le moins fort douteux.

On ne saurait dire la même chose du linge de sainte Véronique et de la sainte Face qui y fut imprimée, sans être en désaccord avec le sentiment chrétien. Il serait trop long d'étudier ici la question. Observons seulement que si, comme il est certain, tout ce qui devait se développer dans l'Église était en germe dans les temps évangéliques, si le Sauveur avait une pleine connaissance de

l'avenir, il était digne de lui, non seulement d'accorder une pareille consolation à cette pieuse femme, mais de justifier ainsi par avance le culte des saintes images dans le christianisme.

Nous n'avons point à nous occuper maintenant des portraits de Jésus-Christ attribués à saint Luc ; nous aurons occasion d'étudier la question à propos des images de la Sainte Vierge.

Quoi qu'il en soit de l'authenticité des images dites *achéiropoïètes*, c'est-à-dire faites sans la main des hommes, il est à remarquer qu'elles ne purent avoir d'influence sur les premières peintures chrétiennes en Occident, parce qu'on ne les y connaissait point alors.



Fig. 45. — La Véronique.

Elles étaient, comme les saintes reliques, conservées en des maisons particulières, et destinées à ne paraître en public qu'à l'époque où la paix serait rendue à l'Église.

La Véronique se trouve encore à Rome dans la basilique de Saint-Pierre ; mais elle est très effacée, et il est très difficile, pour ne pas dire impossible, d'obtenir la permission de la voir. Les chanoines de Saint-Pierre ont seuls ce privilège. La figure est longue, avec le nez un peu large par la base. Elle est assez conforme au signalement du Sauveur attribué faussement à Lentulus, signalement dont nous allons nous occuper bientôt. C'est de toutes les peintures du

même genre celle où la tête du CHRIST a le plus de dignité. On croit posséder encore à Rome, dans l'église de Saint-Sylvestre *in capite*, l'image d'Édesse. Carletti l'a gravée dans son ouvrage sur l'histoire de cette église. Les formes du nez sont d'un bon caractère, les yeux sont arrondis, les sourcils très arqués : l'ensemble manque de grâce et de noblesse, au dire d'Emmerich David dans son *Histoire de la Peinture au moyen âge*. Ni l'une ni l'autre de ces images n'a pu servir à Rome, directement du moins, à composer le premier type chrétien de la figure de JÉSUS-CHRIST.

Mais un fait d'une sérieuse importance ne tarda pas à se produire dans une secte séparée de l'Église. Les gnostiques, très nombreux à Rome, spécialement les partisans de Carpocrate, rêvaient je ne sais quelle étrange fusion entre les idées païennes et les dogmes du christianisme. Ils avaient des statuettes et des médailles d'or, d'argent ou de pierre, qui représentaient Aristote, Platon et Pythagore ; ils en firent bientôt qui portaient la figure du CHRIST, d'après un modèle qu'une supposition très invraisemblable attribuait à Pilate. C'étaient pour eux des amulettes ou des *abraxas*, et la secte en faisait l'objet d'un véritable culte. Saint Irénée, qui nous donne ces détails dans son livre des *Hérésies*, ajoute qu'une femme nommée Marcellina, affiliée à ces hérétiques, était venue à Rome pour y propager leurs erreurs, et qu'elle exposait dans une sorte d'oratoire les images de JÉSUS-CHRIST, d'Homère et de Pythagore. C'était sous le pontificat d'Anicet. Un siècle plus tard, l'empereur Alexandre Sévère, au rapport d'Ælius Lampridius, avait, lui aussi, placé dans son laraire les portraits du CHRIST et d'Abraham en face de ceux d'Orphée et d'Apollonius de Thyane. L'école néoplatonicienne se rencontrait ainsi avec les sectes gnostiques pour tenter une association impossible. Toujours est-il que, dès le commencement du deuxième siècle, peut-être même avant, les images du Sauveur étaient très répandues à Rome, ailleurs toutefois que dans les mains des vrais chrétiens.

Les fidèles éprouvèrent peut-être comme un secret mécontentement de voir cette figure sacrée, qu'eux seuls pouvaient vénérer

dignement, se multiplier chez leurs ennemis ; la crainte des récriminations juives ou païennes commençait aussi à devenir moins vive. Ils eurent, dès lors, le désir d'avoir eux-mêmes des représentations figurées du divin Maître. Mais pouvait-on recourir pour les fixer aux différents types gnostiques, qui présentaient sans doute une grande diversité ? L'horreur qu'on avait pour les hérétiques rend cette supposition tout à fait improbable. La question toutefois ne saurait être tranchée, bien qu'on ait retrouvé, ce semble, quelques-unes des anciennes tessères gnostiques. Faut-il attribuer cette provenance à celle que M. Raoul Rochette a fait graver en tête de sa brochure sur les types imitatifs de l'art chrétien ? On y voit un profil très fin, sans barbe, avec des cheveux singulièrement crêpelés, autour duquel est écrit en caractères grecs le mot CHRISTOV. Mais le poisson nettement dessiné au-dessous de cette tête est un emblème tellement catholique qu'il y a lieu d'hésiter.

Une autre figure, qui a beaucoup exercé la sagacité des savants dès le temps de la renaissance, paraît être plus sûrement gnostique. L'inscription est en hébreu, et la tête est beaucoup plus conforme aux images qui furent, dans la suite, généralement admises comme représentant le vrai portrait du CHRIST. C'est encore un profil. Les cheveux, divisés sur le milieu du front, couvrent les oreilles et tombent sur les épaules ; la figure est longue, la barbe courte et assez rare.

Suivant toute apparence, les chrétiens eurent pour se guider dans la représentation du Sauveur, quand ils s'appliquèrent à la reproduire, des renseignements puisés à meilleure source.

Si l'Évangile, qui nous donne des détails si précis sur la vie de Notre-Seigneur, nous eût fourni de semblables indications sur l'extérieur et la physionomie du divin Maître, ces données eussent été bien précieuses, et les artistes n'auraient pas manqué de s'en inspirer. Mais il semble que les écrivains sacrés ont écarté de propos délibéré tout ce qui eût pu, à cet égard, satisfaire une curiosité qui n'allait pas droit au but, si légitime qu'elle fût, parce que la foi n'y était nullement intéressée. Il est permis de croire cependant que les apôtres

et les disciples du Sauveur ne s'en tinrent pas à la même réserve dans leurs entretiens, et que, en mainte occasion, ils durent suppléer par leur parole au silence absolu des évangélistes. Comment croire, en effet, que les premiers chrétiens, qui n'avaient pas eu le bonheur de voir et de connaitre le divin Maitre, aient négligé de s'enquérir auprès de ceux qui l'avaient approché de l'aspect et des traits mortels du Dieu fait homme, et que les apôtres aient refusé de se rendre à leurs désirs ? Sur ce sujet si digne d'intérêt, une tradition orale dut remplacer de bonne heure la tradition écrite, spécialement aux lieux où le Sauveur avait vécu, et conserver fidèlement dans la mémoire des hommes, sinon tous les détails, au moins les lignes principales de la physionomie du Christ.

L'Occident, où l'on n'avait pas vu le Sauveur vivant de sa vie mortelle, dut se faire plus lentement et plus difficilement une idée de sa personne. Il ne semble pas que les vraies données traditionnelles y aient pénétré avant le quatrième siècle. Les premiers disciples du Christ y étaient plus rares, et les apôtres Pierre et Paul négligèrent peut-être d'entretenir les fidèles à ce sujet. Lorsque les échos tardifs de la tradition orientale y arrivèrent, les persécutions avaient cessé, et jusque-là l'image du Sauveur y avait toujours été traitée sans aucun souci de la ressemblance. Quand la paix fut rendue à l'Église, les chrétiens de Rome entretinrent avec ceux de l'Orient des rapports plus faciles et plus nombreux ils eurent connaissance du type qu'on y avait adopté. Ce fut à cet égard un ensemble d'idées nouvelles qui se fixa dans les esprits, et imprima à la physionomie du Christ dans les mosaiques un cachet inconnu généralement aux sculptures et aux fresques des catacombes. Toutefois, aucun monument écrit de cette époque qui s'en soit fait l'interprète n'est parvenu jusqu'à nous.

Ce fut beaucoup plus tard que Nicéphore Calliste recueillit, dans les bibliothèques de Constantinople, les traits qui avaient fini par prévaloir en Occident aussi bien qu'en Orient ; ce fut plus tard encore, au quatorzième ou au quinzième siècle, que parut une lettre fameuse qui les résume tous, et qu'avec la crédulité de cette époque

on attribua sans hésitation au proconsul Lentulus, le prédécesseur supposé de Ponce-Pilate dans le gouvernement de la Judée. Ce personnage est inconnu dans l'histoire. Le procurateur de cette province avant Pilate s'appelait Valerius Gratus. On n'en prétendit pas moins, avec une assurance qui eut un complet succès, que Lentulus avait envoyé au sénat romain le signalement de JÉSUS-CHRIST, et qu'un nommé Eutrope, personnage tout aussi imaginaire, avait recueilli dans les archives du sénat cette lettre fameuse, qui n'a certainement fait son apparition dans le monde que vers la fin du moyen âge.

Tout apocryphe que soit ce document, il n'en est pas moins curieux en ce qu'il reproduit fidèlement les idées qu'on se fit de bonne heure, et qu'on eut peut-être de prime abord en Orient, sur la personne de JÉSUS-CHRIST. Comme on doit, d'autre part, à ces données traditionnelles les plus beaux portraits du Sauveur,— ceux qui ont prévalu dans l'art chrétien, — il importe de citer la pièce qui les a le mieux résumées.

« Dans ce temps, y est-il dit, apparut un homme qui vit encore et qui est doué d'une grande puissance. Son nom est JÉSUS-CHRIST; ses disciples l'appellent Fils de DIEU; les autres le regardent comme un prophète puissant. Il rappelle les morts à la vie, il guérit les malades de toute espèce d'infirmités et de langueurs. Cet homme est d'une taille haute et bien proportionnée. Sa physionomie est sévère et pleine de vertus, de façon qu'à le voir on puisse l'aimer et le craindre aussi. Les poils de sa tête ont la couleur du vin et, jusqu'à la naissance des oreilles, sont droits et sans éclat. A partir des épaules ils descendent dans le dos, distribués en deux parties à la façon des Nazaréens. Le front est pur et uni, la figure sans tache et tempérée d'une certaine rougeur, la physionomie noble et gracieuse; le nez et la bouche sont irréprochables. La barbe est abondante, de la couleur des cheveux et fourchue. Les yeux sont bleus et très brillants. A reprendre et à blâmer, il est redoutable; à instruire et à exhorter, il a la parole aimable et caressante. La figure est d'une gravité et d'une grâce merveilleuses. Personne ne l'a vu rire une

seule fois, mais on l'a vu plutôt pleurer. Élancé de corps, il a les mains droites et longues, les bras charmants. Grave et mesuré dans ses discours, il est sobre de paroles. De figure, il est le plus beau des enfants des hommes. »

Il serait du plus haut intérêt de rechercher quels peuvent être les points de rapprochement entre l'image de Véronique et ces notions, qui, pour avoir été exprimées tardivement, n'en remontent pas moins à une haute antiquité. Si léger que puisse être le fil de la tradition chrétienne en ce qui tient aux portraits du Christ, c'est peut-être là qu'on le retrouverait. Comme nous l'avons dit, rien n'autorise à penser que ces notions aient eu cours à Rome au deuxième ou au troisième siècle. C'est pourtant à cette époque que remonte vraisemblablement une image tracée dans les catacombes par une main chrétienne, et dans laquelle on a voulu voir le portrait de Jésus-Christ, sans doute parce qu'elle ne s'éloigne pas trop visiblement du type qu'on a pu concevoir d'après la lettre de Lentulus.

Elle occupe le milieu d'une voûte de l'ancien cimetière de Calliste, où elle a été découverte par Bosio, qui l'a reproduite, sinon avec quelque infidélité, du moins avec une intention évidente de la rapprocher le plus possible du modèle qu'il avait en tête. Elle est aujourd'hui à peu près complètement effacée. M. de Rossi ne croit pas qu'il soit possible de dire avec certitude si l'artiste qui l'a dessinée s'est proposé de faire une image du Sauveur ; rien ne l'indique absolument. Dans l'état où elle est aujourd'hui, on ne peut juger des lignes et des contours que par les copies très nombreuses qui en ont été faites.

Il parait toutefois qu'elle est très conforme à la façon hiératique d'après laquelle ont été conçus les portraits les plus vraisemblables du Christ. Les formes qui seraient ici données au visage divin ont subi bien des vicissitudes ; elles ont traversé les siècles cependant et sont arrivées jusqu'à nous, idéalisées et immortalisées par le pinceau des Giotto, des Léonard de Vinci, des Raphaël, des Annibal Carrache et d'une foule d'autres grands artistes. Suivant l'opinion commune, cette peinture représente donc le buste du Sauveur. Elle

est du genre de celles que les Romains appelaient *imagines clypeatæ*, parce qu'elles étaient tracées dans un cadre rond ayant la forme d'un bouclier. Le visage est ovale, légèrement allongé ; la physionomie est grave, douce et mélancolique ; la barbe, courte et rare, se termine en pointe. Les cheveux, partagés au milieu du front, retombent sur les épaules en deux longues masses bouclées. C'est une admirable figure. On conçoit que le goût chrétien ait dû l'admettre de préférence à toute autre, car c'est elle qui répond le mieux au portrait moral qu'on se forme du Sauveur en lisant l'Évangile.



Fig. 46. — Figure du Christ peinte dans la catacombe de Saint-Calliste à Rome.

Le musée chrétien du Vatican possède un ivoire des plus remarquables, où l'on voit une image du CHRIST qui se rapproche beaucoup de ce type. On croit généralement qu'elle remonte à une très haute antiquité, et M. de Rossi la regarde comme tout à fait authentique. Parmi les rares monuments des anciens âges où le portrait de JÉSUS-CHRIST a été conçu suivant ces données, on peut vraisemblablement citer encore une peinture du cimetière de Sainte-Agnès reproduite par Perret dans son grand ouvrage, lequel a peut-être le défaut de n'être pas toujours exact et de copier en les embellissant

un peu trop les figures des catacombes. Celle-ci est encore pleine de noblesse et de grandeur ; il faut reconnaître, en la voyant, que certains des premiers artistes chrétiens, non seulement se sont fait une haute idée de la beauté du CHRIST, mais encore ont été capables de la traduire avec leurs pinceaux.

Il faudrait rapprocher enfin de ces beaux portraits un profil, en terre cuite, de la tête de Notre-Seigneur, trouvé il y a plusieurs années en des fouilles faites un peu au-dessus du cimetière de Ste-Agnès, si l'on n'avait pas les raisons les plus sérieuses de douter de son antiquité. Il n'y eut, au moment de la découverte, qu'une voix dans le monde savant pour reconnaître et proclamer qu'un pareil type ne pouvait être que celui du Sauveur ; il n'y eut également qu'un cri d'admiration dans le monde chrétien pour saluer cette ravissante image. C'est bien là, en effet, le plus pur idéal de la beauté humaine. On croit y voir l'inspiration du génie grec et du génie romain réunis dans un merveilleux mélange de finesse, de douceur et de majesté, pour caractériser cette figure si singulière et si sublime à la fois. L'artiste qui l'a rêvée s'est inspiré encore du génie chrétien dans sa plus noble conception, pour donner au CHRIST ce caractère d'une beauté inconnue jusqu'alors, et qui ne peut appartenir qu'à l'Homme-DIEU. Malheureusement il paraît prouvé aujourd'hui que cette terre cuite, au lieu de remonter aux âges les plus anciens, est simplement du quinzième siècle.

La figure du CHRIST Docteur que nous reproduisons ici d'après un verre à fond d'or, est loin d'avoir cette parfaite correction ; elle est néanmoins conçue dans le goût romain, qui attribue au Sauveur la jeunesse et la beauté.

Ces divers types ont dû répondre, sans aucun doute, à des idées qui avaient cours chez les premiers chrétiens, au sujet de la personne du CHRIST. Mais il faut reconnaître qu'ils ont été fort rares, et il est difficile d'affirmer qu'ils aient été réellement conformes à la vérité historique. L'époque à laquelle ils se sont produits est déjà séparée des temps évangéliques par un trop long intervalle, pendant lequel on ne saisit nulle part un point de repère suffisamment indiqué.

Ordinairement le CHRIST des catacombes est conçu d'une tout autre façon ; on voit clairement que l'artiste n'a pas eu l'intention de faire un portrait du personnage divin qu'il représente dans les fresques ou sur les sarcophages.

Déjà d'ailleurs, en présence du courant des traditions plus ou moins incertaines qui donnaient en apanage la beauté humaine au divin Maitre, un autre courant s'était formé ; nous voulons parler du



Fig. 47. — Figure du Christ Docteur, sur un vase doré des catacombes. (IIe ou IIIe siècle.)

système qui repoussait ces données, et qui devint bientôt le plus fort, sans doute parce qu'il ne se trouvait rien dans la tradition qui fût capable de lui opposer une sérieuse résistance.

Au deuxième siècle, en effet, tout le monde se partageait sur la question de savoir si le visage du CHRIST avait été marqué au cachet de la laideur ou de la beauté. Les Pères les plus fameux se jetaient avec ardeur dans le débat ; les païens eux-mêmes n'y restaient pas étrangers. L'opinion qui se prononça contre la beauté physique du

Dieu fait chair fut, avons-nous dit, le résultat d'un système. Certes nous ne nous écarterons jamais du profond respect avec lequel il convient de parler de ces illustres docteurs, qui ont été par leurs écrits les lumières de l'Église ; nous voulons dire simplement qu'ils ont apporté dans la question des idées préconçues, très respectables sans doute, mais qui ne sauraient faire autorité par elles-mêmes dans un sujet purement historique de sa nature.

Clément d'Alexandrie et saint Justin affirmèrent les premiers que le Christ, ayant pris la forme d'un esclave, avait dû pousser l'humilité jusqu'au bout ; qu'ayant rejeté loin de lui tous les avantages de ce monde, il avait dû pareillement répudier la fragile beauté du corps, pour nous apprendre à la mépriser à son exemple. Pour qu'une telle assertion ait pu se produire, il faut supposer qu'on n'avait plus aucun souvenir précis de la forme corporelle de Jésus. A la faveur de cette indécision, on fit une thèse conforme sous certains rapports à l'esprit du christianisme,et destinée à battre en brèche les idées païennes, qui faisaient de la beauté matérielle l'apanage nécessaire des fausses divinités.

Il est douteux qu'on ait jamais trouvé là un moyen de conviction bien puissant. Celse du moins, digne nourrisson des Hellènes, loin d'agréer un pareil argument, y trouva des armes contre la divinité de Jesus-Christ : « Jésus n'était pas beau, dit-il, donc il n'était pas Dieu. » Origène, qui n'osait se prononcer d'une manière absolue, crut pouvoir reprocher cependant au philosophe païen une injuste partialité : « Pourquoi, lui dit-il, n'appliquez-vous pas au Christ ces paroles de David : Ceins ton épée, ô roi puissant, ô le plus beau des enfants des hommes! Règne et triomphe par l'éclat de ta beauté. — Si quelque chose, ajoute-t-il, manquait à la beauté matérielle de Jésus, l'expression de son visage était noble et céleste. » Le violent Tertullien n'admettait pas même ces ménagements. Il lui fallait un Christ extérieurement sans noblesse, sans éclat et sans grace. « *Si inglorius, si ignobilis, si inhonorabilis, meus erit Christus.* » Il écrivait un livre sur la *chair de Jésus-Christ* tout plein d'admirables pensées, mais il ne manquait pas l'occasion d'y soutenir son idée arretée :

« Le corps de Jésus, y est-il affirmé, n'eut pas même l'humaine beauté... »

La question ne touchait en rien au dogme catholique ; l'Église, n'étant point appelée à se prononcer, se renferma dans un silence prudent, laissant à chacun la liberté de suivre l'une ou l'autre opinion. Jusqu'à quel point le contre-coup de l'indécision théologique se fit-il ressentir dans les arts ? Il serait difficile de le déterminer. A cette époque déjà, on avait commencé à mettre en scène le Sauveur faisant ses miracles ; mais, alors même qu'on ne le remplaçait pas par un personnage tout à fait allégorique, on ne songeait nullement à faire un portrait qui eût avec lui une ressemblance quelconque. Les idées suivaient leur cours. Ceux qui se prononçaient en faveur de la beauté matérielle n'étaient alors ni les plus influents, ni les plus nombreux. L'ascétisme avait pris le dessus : le corps est un esclave qu'il ne faut ni flatter ni glorifier ; c'est un sépulcre blanchi, quelle que soit sa perfection. Mais les théories ne se traduisaient pas dans les faits. Les peintres ne s'en préoccupaient guère et continuaient, dans les peintures et dans les sculptures des catacombes, à montrer le personnage du Sauveur sous les traits d'un bel adolescent toujours sans barbe, vêtu de la toge, tenant en main comme Moïse une baguette, symbole de sa puissance surnaturelle.

Ce ne fut qu'un peu plus tard qu'il y eut deux Christ dans l'art, celui de l'histoire, plus ou moins vrai, et celui du symbolisme. Cette double manière de le représenter fut-elle le résultat d'un compromis entre les idées qui affirmaient la beauté matérielle du Sauveur et celles qui la repoussaient ? On l'a pensé généralement. Nous sommes tenté de voir ailleurs l'origine de ce double courant. De ces deux types, croyons-nous, l'un est exclusivement romain, l'autre est oriental. L'illustre commandeur de Rossi se rangerait volontiers, nous a-t-il dit, à cette opinion, tout en reconnaissant que l'Orient chrétien primitif a été malheureusement, jusqu'à ce jour, trop peu étudié pour qu'il soit possible d'en affirmer la rigoureuse exactitude.

Dans les images allégoriques, les Bon Pasteur, les Orphée, les

Jonas, les Daniel, figures du Sauveur, le caractère de la jeunesse et de la beauté fut toujours maintenu. On ne s'en écarta pas non plus dans les faits évangéliques où se manifestent la puissance et la gloire du CHRIST. Dans les fresques des catacombes, sur les premiers sarcophages chrétiens, sur les fragments de verres peints, recueillis en très grand nombre et reproduits par Buonarotti et par le P. Garucci, toutes les fois que JÉSUS fait un miracle, qu'il multiplie les pains, qu'il change l'eau en vin ou qu'il ressuscite Lazare, il apparait toujours comme un beau jeune homme, imberbe, et ne parait pas avoir plus de quinze à vingt ans. On n'ignorait nullement cependant que le Sauveur n'avait commencé qu'à l'âge de trente ans son ministère public et ses miracles ; c'est donc qu'on n'avait en vue qu'une représentation tout idéale de la divinité incarnée dans l'humanité. Ce type, qui n'a rien ni du costume ni du caractère de l'Orient, ne vise aucunement au réel. A Rome on n'avait jamais vu le CHRIST, on ne songeait même pas à se faire une idée exacte de sa personne ou de son visage, et l'on transportait tout simplement le CHRIST de l'allégorie dans l'histoire.

L'art se fit chrétien sans pouvoir se dépouiller tout de suite de certaines traditions païennes, qui n'ont jamais voulu concevoir la divinité sans la jeunesse et la beauté. Le CHRIST ainsi compris est partout dans les catacombes ; mais on ne devait pas tarder à abandonner ce modèle, qui ne parait guère avoir survécu au delà de l'ère des persécutions.

D'un autre côté, le CHRIST de l'histoire, dont l'image vise du moins à une certaine ressemblance, conserve, autant que la chose est possible, des caractères de noblesse et de grandeur. L'artiste, croyons-nous, n'a jamais voulu de parti pris écarter la beauté du visage divin ; mais la forme malgré lui se dégrade, les yeux s'arrondissent, la figure s'allonge ; elle est maigre, elle est triste, elle est vieillie. Pourtant ce n'est pas toujours l'impuissance de mieux faire qui imprime ces caractères. Sur le même monument, on voit parfois le Bon Pasteur, Jonas ou Daniel figurant JÉSUS-CHRIST, le Sauveur faisant des miracles, représentés jeunes et beaux, tandis qu'à côté se retrouve le

portrait de JÉSUS, au moins intentionnel, avec la barbe, avec des traits alourdis et durs, plus âgé que ne le fait l'Évangile. Ne serait-ce pas que, dans le premier cas, on a suivi de loin des modèles antiques, tandis que, dans le second, on n'avait plus rien pour se guider, et que les faiblesses de la main venaient trahir encore l'idéal

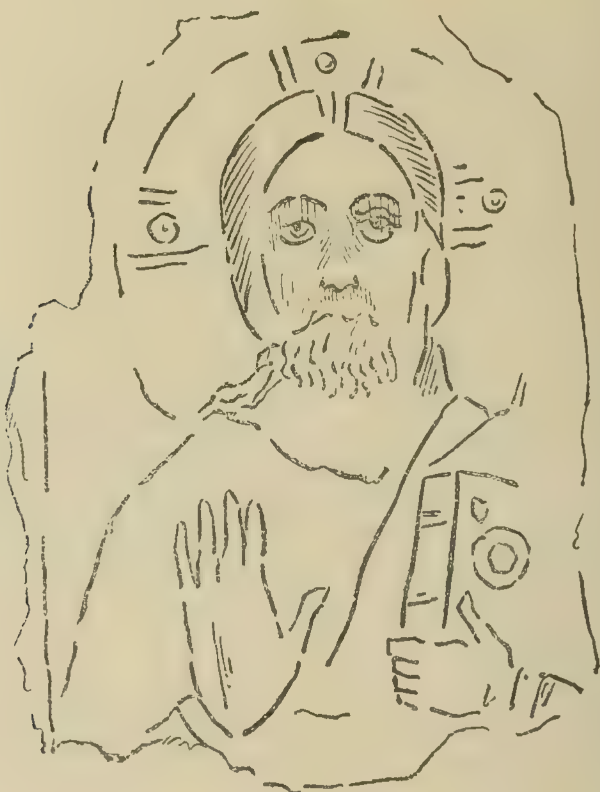


Fig. 48. — Vestige de peinture dans la crypte de Ste-Cécile, au cimetière de St-Calliste, à Rome.

imparfait d'une imagination qui n'avait plus le vrai sentiment de l'art?

L'opinion de saint Irénée, qui, contrairement au sentiment universel, fait mourir le Sauveur à cinquante ans, n'a pas été sans influence sur les peintres. Toutefois, il est à remarquer que, en ce qui concerne la jeunesse ou la vieillesse, tous les artistes chrétiens des

premiers siècles ont tenu assez peu de compte de la vérité historique. Ils l'ont fait à dessein, et l'âge a varié suivant l'idée qu'on a voulu exprimer. Nous avons déjà vu Jésus adolescent et sans barbe faisant des miracles qui cependant se placent nécessairement au temps de son ministère évangélique ; d'après une autre convention, quand il enseigne, on le représente d'ordinaire avec la barbe, comme pour indiquer qu'aucune autorité, pas même celle de l'âge, ne peut faire défaut à la parole de celui qui est le Fils éternel de Dieu. C'est ainsi que, dans une très belle fresque reproduite par Bottari, Jésus, au milieu des docteurs, est aussi grand et parait aussi âgé qu'eux, bien qu'il n'eût alors que douze ans, suivant le récit évangélique. De toutes ces variantes, les unes appartiennent exclusivement aux premiers âges, les autres continuent encore longtemps à être observées.

C'est à partir de Constantin seulement que les portraits du Sauveur se sont multipliés. Jusque-là,et de son temps encore, ils étaient fort rares ; on ne se procurait pas facilement ces saintes images, et la sœur de l'empereur elle-même, Constantia, était obligée, pour en posséder une, d'écrire à Eusèbe de Césarée et de le prier avec instance de la lui envoyer; ce qui prouverait qu'à Rome on avait plus confiance dans les artistes de l'Orient qu'en ceux de l'Occident, pour reproduire les vrais traits du Christ.

On présume toutefois que de nombreuses images du Sauveur furent exécutées en mosaïque, dans les basiliques, par les soins de Constantin, et qu'elles étaient conformes aux données que devait résumer plus tard la lettre apocryphe de Lentulus. Ces idées avaient cours alors et étaient généralement admises, et comme on savait encore assez bien dessiner la tête, on pouvait lui conserver un grand et noble caractère.

Une tradition rapporte que le pape saint Sylvestre, consacrant la basilique de Saint-Pierre au Vatican, vit l'image du Christ lui apparaitre au sommet de l'abside et qu'elle y resta fixée. On sait qu'elle s'écartait beaucoup de la correction des beaux types,et se rapprochait des modèles conformes aux opinions de saint Justin et de Tertullien.

C'était une *achéiropoiète*, comme celle qui est conservée dans l'oratoire de Saint-Laurent, à laquelleelle ressemblait. Toutes les deux, regardées ainsi comme anthentiques, durent contribuer à perpétuer les idées les plus sévères.

On ne tarda pas du reste à reprendre avec ardeur la grande discussion du deuxième siècle. Le champ était d'autant plus libre que, au rapport de saint Augustin, on ignorait entièrement quel avait été le véritable visage du CHRIST. « Cette figure de la chair mortelle du Sauveur, qui fut unique cependant, était peinte et représentée de mille manières, suivant les idées et les imaginations de chacun. » Nous n'oserions dire que le saint docteur n'a peut-être pas distingué suffisamment les portraits de JÉSUS-CHRIST des mille et une peintures plus ou moins allégoriques dont la variété l'importunait.

Quoi qu'il en soit, le sentiment des Pères les plus fameux s'était adouci. C'est au Sauveur souffrant et défiguré par les tortures qu'ils appliquaient les paroles d'Isaïe : « Nous l'avons vu ; ses dehors étaient abjects ; il n'avait ni beauté ni grâce. » Saint Grégoire de Nysse, saint Jérome, saint Ambroise, saint Augustin et saint Jean Chrysostome enseignent d'une voix unanime, ce qui paraît ressortir de tout l'Évangile, que JÉSUS charmait les hommes par l'éclat de son visage aussi bien que par la suavité de ses paroles. C'est de lui que le Prophète a dit qu'il est le plus beau des enfants des hommes : *Speciosus formâ præ filiis hominum.* Saint Jérôme ne croit pas qu'aucune laideur puisse se trouver dans un corps habité par la divinité.

« L'éclat, la majesté de la divinité cachée sous l'enveloppe de la chair, dit ce Père, rayonnait sur sa face humaine et y mettait un charme qui attirait et subjuguait tous ceux qui avaient le bonheur de le contempler. » Saint Jean Chrysostome, dans un langage magnifique, déclare que le Père céleste versa sur lui à grands flots cette grâce corporelle, qu'il ne dispense que goutte à goutte aux mortels.

Contre de pareilles autorités, je ne vois plus guère que saint Basile et saint Cyrille d'Alexandrie qui osent élever la voix. Ce der-

nier semble le faire avec une certaine aigreur, qui le jette dans les opinions extrêmes. Il va jusqu'à dire que Jésus était laid, le plus laid des enfants des hommes.

La question, ce semble, était jugée au point de vue théologique. Le sentiment de la beauté, qui répond le mieux à l'instinct secret de la nature humaine, triomphait dans la tradition. S'il n'a pas triomphé partout dans les arts, c'est que le mouvement de la décadence s'accentuait de plus en plus et que rien ne pouvait l'arrêter. Il est bien plus difficile d'exprimer la beauté que la laideur. L'impéritie des artistes devait se résigner trop souvent à se passer de la première pour se contenter de l'autre, par impuissance et non par conviction. Ils pouvaient trouver d'ailleurs une excuse à leur maladresse dans les opinions des Pères les plus rigoristes ; mais comme ils traitaient les autres figures plus mal encore que celle du Sauveur, ils auraient dû reconnaitre, si les principes du goût avaient pu les guider encore, que la barbarie qui avait écrasé le monde romain avait pareillement appesanti sa main de fer sur les arts.

Nous indiquerons les progrès et les causes de cette décadence ; mais, avant d'en venir à ces études, il nous faut retourner en arrière, pour prendre à son origine l'histoire des autres images les plus importantes du christianisme primitif.

Chapitre Cinquième.

LES PREMIÈRES IMAGES DE LA SAINTE VIERGE.

L'IMAGE du Sauveur a toujours tenu la première place dans l'iconographie chrétienne ; celle de la sainte Vierge a dû venir immédiatement après. De savants antiquaires ont affecté, bien à tort, de paraître choqués de ces préférences. Selon eux, l'histoire de DIEU dans la peinture se résume beaucoup trop dans celle de la seconde personne de la Trinité, qui ne laisse au Père et au Saint-Esprit qu'un rôle très effacé. Les images de la sainte Vierge, qu'on vit apparaître dès le premier âge aux catacombes, et qui ne tardèrent pas à se multiplier, ne doivent pas leur causer moins d'étonnement ; car on peut être très compétent dans les questions archéologiques et très novice dans celles de la religion ; ce que le plus simple fidèle s'explique aisément peut embarrasser l'esprit des savants.

Le christianisme,qui repose tout entier sur la foi au DIEU Rédempteur, devait mettre sa personne en première ligne. Dans le domaine de l'art tout spécialement, le DIEU fait chair et rendu visible devait se présenter aux sculpteurs et aux peintres, avec les personnages qui l'avaient entouré dans sa vie mortelle, comme bien plus saisissable que l'Être immatériel qui habite dans la lumière inaccessible des cieux.

Comment rendre Celui qui est sans figure et sans forme ? Les difficultés ici ne venaient pas seulement de l'inhabileté des dessinateurs ; elles tenaient au sujet lui-même, et l'on se décida difficilement à les braver. On peut reconnaître avec M. Didron qu'on a souvent représenté le Fils au lieu du Père, même dans les actes qui semblent surtout convenir à la première personne ; on peut dire,

avec M. Émerich David, qu'il n'y a guère dans les manuscrits de peintures du Père éternel avant le dixième siècle ; l'idée de lui prêter des formes humaines semble jusque-là n'avoir pas été goûtée des artistes ; on aima mieux figurer sa présence suprême sous l'emblème d'une main sortant d'un nuage ou d'un rayon descendant du ciel.

Il est bon toutefois de ne pas pousser trop loin les systèmes, parce que les faits leur infligent souvent des démentis. C'est une erreur de prétendre qu'il n'y eut aucune représentation du Père éternel dans les premiers siècles. Sur deux sarcophages, l'un du cimetière de Lucine, l'autre du cimetière de Sainte-Agnès, on le voit sous les traits d'un vieillard recevant les présents de Caïn et d'Abel. C'est lui encore qui apparait à Moïse dans un autre bas-relief, et lui ordonne de détacher sa chaussure. On peut le voir ailleurs infligeant à nos premiers parents la peine de leur faute ; il présente à Adam les épis qu'il doit cultiver désormais, à Ève un agneau dont elle doit filer la laine. Toutefois, quand on le représente, comme ici, jeune et sans barbe, il y a lieu de douter si, même dans les faits de l'Ancien Testament, l'artiste n'a pas eu en vue le Fils plus directement que le Père. C'est le Fils qui apparait, dans une fresque du neuvième siècle, procédant à la création du premier homme. La légende inscrite dans le champ de l'auréole circulaire qui enveloppe tout le sujet, ne laisse aucun doute à cet égard. Les lettres I.C.X.C. indiquent que le Créateur est Jésus-Christ, et les mots ΑΔΑΜΟ ΠΡΩΤΟΠΛΑΣΤΟϹ, signifient que la créature est notre premier père. Il y a, au cimetière de Saint-Pontien, une fresque qui parait être du cinquième ou du sixième siècle, au sujet de laquelle on peut avoir beaucoup plus d'incertitude. Le personnage nimbé qui apparait en buste au milieu des nuages, étendant ses deux mains pour couronner de fleurs les saints martyrs Abdon et Sennen, est-il le Père éternel, comme le pensent quelques savants archéologues, ou bien le Fils de Dieu fait homme ? On ne voit pas sur quoi on s'appuierait pour trancher la question. Peut-être les artistes chrétiens ont-ils été eux-mêmes assez indécis, en certaines circonstances, au sujet du

personnage qu'ils représentaient ; peut-être ont-ils voulu qu'on pût indifféremment le prendre pour le Père ou pour le Fils. On a trouvé, dans un *arcosolium* du cimetière de Saint-Calliste, une mosaïque portant une inscription qui semble bien l'indiquer : *Qui et Filius diceris et Pater inveniris.* « Vous qui êtes appelé le Fils, vous tenez aussi la place du Père.» Enfin, un sarcophage a été découvert récemment à Saint-Paul-hors-les-Murs, sur lequel on peut voir, sans qu'il soit possible d'en douter, les trois personnes de la Sainte Trinité représentées ensemble. Il faut donc admettre que, si les figures du Père éternel et du Saint-Esprit sont assez rares dans les premiers siècles chrétiens, elles y ont été cependant plusieurs fois reproduites.

Mais il est temps d'en venir aux images de Marie, pour lesquelles il en fut tout autrement dès le commencement. La Mère du Sauveur ne pouvait manquer alors d'exercer sur les âmes un attrait irrésistible. La même piété qui lui donnait dans les cœurs une si large place à côté de son Fils, devait la lui faire aussi dans les arts. L'opinion du protestant Basnage, qui prétend qu'il n'y eut aucune image de la sainte Vierge avant le concile d'Éphèse, ne s'explique que par un parti pris de mauvaise foi, qu'il ne nous plaît jamais de supposer chez nos adversaires, ou par une grande ignorance de l'antiquité sacrée, dont les monuments, il est vrai, au temps de Basnage, n'étaient pas connus et étudiés comme ils le sont aujourd'hui.

A peine les premiers peintres des catacombes eurent-ils dans les figures allégoriques, les Bon Pasteur, les Daniel ou les Orphée, donné les premières représentations du Sauveur, qu'ils songèrent à évoquer de la même manière le souvenir de Marie. On ne peut douter qu'ils l'aient eue en vue dans les figures de l'orante, que présentent en si grand nombre les cryptes les plus anciennes. L'orante fut tantôt la représentation de l'Église, tantôt celle de Marie. *(Voir fig. 34, p. 76.)* On peut voir qu'elle a eu réellement cette dernière signification en étudiant certains verres peints, très anciens, trouvés dans les catacombes. C'est bien la sainte Vierge qu'on y voit apparaître en orante, les mains étendues, tantôt entre les apôtres Pierre et Paul,

tantôt entre deux arbres où se tiennent deux colombes, tantôt au milieu d'accessoires,par lesquels on indique qu'elle est dans la gloire du paradis ; car elle est plusieurs fois désignée par son nom dans les inscriptions de ces verres. On y lit : MARIA ou MARA, PETRUS, PAULUS. On trouve aussi Marie avec sainte Agnès ;car cette jeune vierge martyre eut toutes les tendresses de la primitive Église, qui lui fit l'hon-



Fig. 49. — La sainte Vierge Marie entre saint Pierre et saint Paul, d'après un fond de coupe des catacombes.

neur de la placer à côté de la Vierge des vierges. La légende porte alors : ANNE ou AGNÈS — MARIA ou MARA.

Ce ne fut pas seulement dans les catacombes romaines qu'on fit de l'orante la personnification de la sainte Vierge. Sur un tombeau de marbre, d'un style barbare, trouvé à Saint-Maximin dans la crypte de sainte Madeleine, et dessiné par le P. Arthur Martin, on voit Marie absolument isolée, debout dans l'attitude de la prière, vêtue

d'une sorte de dalmatique, avec cette inscription au-dessus de sa tête : MARIA VIRGO MINESTRA DE TEMPULO GEROSALE. Le langage est aussi incorrect que le trait du sculpteur, mais le fait n'en est pas moins clair. Il apporte même un curieux témoignage en faveur de l'antique croyance de l'Église sur la présentation de Marie au temple.

Aucune de ces images, bien entendu, n'a la prétention de reproduire la figure réelle de Marie. On a procédé, dans l'iconographie de la sainte Vierge, comme dans celle de JÉSUS-CHRIST ; les premiers



Fig. 50. — La sainte Vierge Marie, d'après un fond de coupe des catacombes.

essais ont été faits avec des types allégoriques. L'Orante Marie est le pendant du Bon Pasteur JÉSUS. Mais de même qu'on ne tarda pas à demander à la peinture des représentations du CHRIST aussi vraies qu'elle les pourrait exécuter, on voulut aussi qu'elle s'appliquât à retracer le visage de sa Mère. La tradition fut-elle en mesure de fournir aux artistes, sur la ressemblance de la sainte Vierge, des données plus précises que les vagues linéaments à l'aide desquels on avait dû concevoir le portrait idéal de JÉSUS-CHRIST ? Rien ne permet de le supposer. Il n'y a pas même ici de signalement comme

celui qu'on attribua à Lentulus, pas d'images achéiropoiètes, pas de tessères gnostiques non plus. L'histoire n'en parle pas du moins.

Un écrivain du treizième siècle, Nicéphore Calliste, qui, après avoir passé la meilleure partie de sa vie à consulter les manuscrits des bibliothèques d'Orient, se fit l'historien des six premiers siècles de l'Église, nous a donné un portrait de Marie très original et très piquant, marqué au cachet de la couleur locale qui convient au pays



Fig. 51. — Figure de la sainte Vierge Marie, d'après un fond de vase des catacombes.

de l'Évangile. Un vieil auteur, Sébastien Rouillard, a traduit comme suit le passage de Nicéphore :

« La Vierge estoit de stature médiocre. La couleur de son visage ressembloit au froment ; ses cheveux tiroient sur l'or ; ses yeux estoient acres et estincellans, aiant les prunelles jaunastres et de couleur d'olive, ses sourcils cambrez, en forme d'arcade, et d'une couleur noire leur avenant fort bien. Son nez estoit longuet, ses lèvres vives et flories, sa face non ronde ni aiguë, mais un peu longuette, les mains et les doigts pareillement longuets. Elle estoit en

toutes choses honneste et grave, parlant peu et à propos, facile à escouter toute personne, affable des plus et faisant honneur à chacun selon sa qualité. Elle usoit d'une honneste liberté de parler sans rire, sans se troubler, sans se mettre en cholère. Elle estoit exempte de tout fast, sans se déguiser le maintien, sans user de délicatesse, et en toutes ses actions monstrant une grande humilité.»



Fig. 52. — Image de Sainte-Marie-Majeure, vierge de saint Luc.

L'auteur grec néglige de nous dire où il a puisé ses documents, ce qu'il eût été très intéressant de savoir. Le bon Sébastien Rouillard prétend bien que « Nicéphore avoit veu plusieurs tableaux de ceste Vierge faicte par saint Luc après le naturel. » Et de fait, Nicéphore a écrit, dans son histoire ecclésiastique, que le bienheureux évangéliste avait peint de ses mains l'image de la Mère de Dieu tandis qu'elle vivait encore et qu'elle pouvait juger elle-même de la

fidélité de la peinture. Mais que faut-il penser d'une telle assertion?

La tradition, ou pour mieux dire la légende, fait de saint Luc le peintre de la sainte Vierge. Plusieurs églises, surtout en Italie, sont célèbres par les images de la Vierge Marie qu'elles montrent avec orgueil comme étant l'ouvrage de saint Luc. L'image de Sainte-Marie-Majeure est certainement d'une très haute antiquité ; une ancienne inscription, trouvée dans les fouilles pratiquées auprès de cette église, donne cette figure comme une des sept que saint Luc aurait peintes : *Una ex septem à Lucâ depictis*. A Sainte-Marie-du-Peuple et à l'*Ara-Cœli*, on expose également des images attribuées à saint Luc. Les autres sont à Bologne, à Faënza, à Naples et à Milan. Mais, en dehors de celles-ci qui sont les plus célèbres, on en compte une quantité prodigieuse dans les couvents, les églises, les cathédrales du monde entier, si bien que la vie d'un homme n'eût pas suffi à les faire. Elles sont généralement de petite dimension, et peintes sur bois dans le style byzantin, tel qu'il apparaît au onzième et au douzième siècle; toutes à peu près reproduisent le même type, celui qu'a dû voir Nicéphore et qu'il a suivi dans sa description. D'innombrables copies en ont été faites, répétées toujours de la même manière et comme par un procédé mécanique.

La légende fait encore de saint Luc un statuaire ; elle veut qu'il ait consacré son ciseau à tailler aussi des statues de Marie. La plus ancienne peut-être et la plus vénérée des statues de la Vierge est celle qu'on voit encore aujourd'hui en Morée, dans le célèbre couvent de *Megaspilocon*, près du golfe de Lépante. Elle a été, dit-on, sculptée par saint Luc.

Quelques passages des anciens historiens grecs appuient la légende, qui est également confirmée par le Ménologe de l'empereur Basile et par Nicéphore. Le lecteur Théodore, historien du commencement du sixième siècle, assure qu'on envoya de Jérusalem à l'impératrice Pulchérie un portrait de la sainte Vierge peint par saint Luc. Cette princesse en fit hommage à l'église qu'elle venait de faire bâtir à Constantinople en l'honneur de Marie.

Il y a donc des raisons sérieuses de supposer que saint Luc, qui

était médecin, au témoignage de saint Paul, qui était né à Antioche, cette Athènes de l'Asie, qui avait reçu une éducation distinguée, avait voyagé en Égypte, en Grèce et en Italie, a pu cultiver les beaux-arts ; il savait peindre,et sculpter peut-être, et se livrait volontiers à ces occupations, sans en faire son métier. Il reste bien une assez grave difficulté, que nous ne nous chargerons pas d'expliquer. Comment saint Luc, qui était un converti du judaïsme, s'est-il livré à la pratique des beaux-arts contrairement aux prescriptions de la Loi, lesquelles étaient formelles ? « Moïse, dit le juif Philon, a exclu de sa république les arts nobles et précieux de la statuaire et de la peinture. » Et Josèphe ajoute : « La Loi nous défend de faire aucune image. »

Il faut donc admettre que saint Luc n'a été peintre qu'après sa conversion au christianisme. Fils de la synagogue, mais disciple aussi de saint Paul, qui avait les idées assez larges pour ne conserver que l'indispensable de la Loi, le saint évangéliste n'aura pas eu sans doute les scrupules et les préjugés des judaïsants contre les images peintes ou sculptées, et aura fort bien pu consacrer quelques-uns des loisirs que son ministère d'apôtre lui laissait, à reproduire quelques types sacrés qui ne pouvaient qu'édifier les fidèles. Il ne semble pas qu'on puisse démontrer le contraire, ni qu'on ait le droit de s'inscrire en faux contre la légende en disant que saint Luc n'a jamais fait aucun portrait de la sainte Vierge.

Mais de là à déclarer authentiques les innombrables images attribuées à l'évangéliste, il y a loin. Si saint Luc a été peintre, il l'a été dans le style de son époque. Il a vécu sous Tibère, Claude et Néron, dans un siècle fécond en grands artistes, qui a vu le sculpteur Lysippe et produit l'Apollon du Belvédère. Si saint Luc a été peintre, à coup sûr il n'a pas inventé subitement le genre byzantin, et il n'a pu produire les ouvrages de mauvais style et de mauvais dessin que la légende lui attribue. Toutes les images dont on le dit auteur accusent l'époque dégénérée des Grecs du Bas-Empire, qui commence vers le septième siècle pour ne finir qu'au douzième. Au premier siècle, une pareille déchéance ne pouvait être ni entrevue ni

réalisée; si donc on admet que saint Luc a été un artiste, il faut croire qu'il l'a été en suivant les leçons de l'école gréco-romaine, d'un style très correct.

Ces tableaux d'ailleurs, qui ne pouvaient être que des peintures à la détrempe, ont dû disparaître comme la plupart des peintures



Fig. 53. — Madone de l'Ara-Coeli.

de cette époque ; s'il en existait encore au cinquième ou au sixième siècle, on les aura reproduits dans le mauvais goût de cette époque ; et ces copies, après la destruction des originaux, auront pris le nom du peintre primitif. Mais plusieurs des peintures dites de saint Luc ne peuvent pas même prétendre à une pareille antiquité.

Vers le onzième siècle, vivait à Florence un peintre qui s'appliqua exclusivement à faire, d'après les modèles byzantins apportés

en Italie à la suite des persécutions des iconoclastes, des tableaux de la sainte Vierge conformes aux images dites de saint Luc, et qui, pour cela seul, prit le nom de *Luca Santo*. Grâce à la confusion inséparable de ces temps de troubles civils et religieux, à l'absence de documents écrits, on se persuada bientôt que ces tableaux devaient être attribués, comme les autres venus d'Orient, au saint évangéliste, qui se trouva ainsi en avoir fait un nombre prodigieux.

Quoi qu'il en soit, les images de Marie attribuées à saint Luc sont en grande vénération. La science peut récuser leur authenticité ; elle ne saurait les dépouiller ni de leur haute antiquité ni de leur caractère sacré, pas plus qu'elle ne saurait ébranler l'humble confiance des fidèles, justifiée tous les jours par de nombreuses faveurs.

Donc, au temps où les premiers chrétiens décoraient de leurs peintures les parois et les voûtes des catacombes, le type des Vierges dites de saint Luc, ou n'existait pas, ou était entièrement inconnu. Ces images byzantines ne pouvaient alors entrer dans l'imagination d'un artiste accoutumé aux idées classiques ; ce fut sur un tout autre modèle qu'on exécuta les premières figures de la sainte Vierge.

Une des plus anciennes représentations historiques de Marie se trouve au cimetière de Calliste. C'est la matrone romaine qu'on y a prise pour type ; elle y apparait encore parée des grâces de la jeunesse, pleine en même temps de noblesse et de dignité ; elle est assise en face de son divin Fils, qui est assis lui-même sur une sorte de tribunal. Un voile, qu'elle porte, à la manière des femmes juives, encadre son visage, où respirent la grâce et la pureté. Elle est vêtue de la *stola*, sorte de dalmatique en usage chez les dames romaines, ornée de deux bandes de pourpre, et décorée de ces disques en métal qu'on appelait *caliculæ*, pareils à deux larges boutons recouverts de pourpre.

Il est de toute évidence qu'une telle image doit appartenir à une époque où la composition trahissait encore, dans tous ses détails, les formes classiques de l'antiquité païenne, où le peintre, tout plein des conceptions qui avaient cours partout autour de lui, ne pouvait éviter de les reproduire dans les sujets chrétiens.

La Vierge qu'on peut voir au cimetière de Priscille, sur le soffite d'un *loculus*, est apparemment plus ancienne encore ; M. de Rossi croit qu'elle a été peinte, sinon dans l'âge apostolique et pour ainsi dire sous les yeux des apôtres eux-mêmes, au moins dans les cent cinquante premières années de l'ère chrétienne. On sait, au reste, que cette catacombe est une des plus anciennes qui aient été creusées. Sainte Priscille était la mère du sénateur Pudens et la contemporaine des apôtres ; Bosio a pensé que les tombeaux de sainte Praxède et de sainte Pudentienne, et celui de leur père saint Pudens, étaient dans le voisinage immédiat de cette peinture ; la chapelle et toutes les régions environnantes portent les traces de la plus haute antiquité.

Cette image, la plus ancienne qui ait encore été découverte, représente la Vierge-Mère assise, la tête à demi couverte d'un voile court et transparent, portant dans ses bras l'Enfant Jésus, qui se retourne, dit M. Vitet, sur les genoux de sa Mère avec un mouvement tout à fait analogue à celui que Raphaël lui prête quelquefois dans ses *Saintes Familles*. « Quant au modèle, ajoute l'éminent critique, il est d'une telle souplesse, d'une telle suavité, que, sans offenser Corrège, on lui en pourrait faire honneur. »

A côté de Marie un homme se tient debout, vêtu d'un pallium qui laisse une épaule à nu et couvre l'autre ; il tient dans une main un volume roulé et de l'autre montre une étoile. On a voulu voir dans ce personnage saint Joseph ou l'un des rois-mages ; M. de Rossi croit y reconnaître Isaïe avec le livre de ses prophéties, qui annoncent qu'une étoile se lèvera de Jacob ; et cette opinion est de beaucoup la plus vraisemblable.

Il y a au cimetière de Domitilla une autre Vierge, à peu près contemporaine de celle-ci. C'est dans la scène de l'*Adoration des Mages*, une des plus familières dans les catacombes, que Marie est représentée avec son Fils. Voici en quels termes en parle M. Lenormant :

« Après m'avoir fait voir des figures du Christ et des apôtres, (qu'on croirait, sauf le sujet, enlevées des murs d'Herculanum,) ainsi

que des symboles évidents du mystère eucharistique, mon guide, — c'était M. de Rossi, — me mène dans une autre chambre où la Vierge, tenant son divin fils sur ses genoux, se montre recevant les présents des Mages ;.... O douce et puissante comparaison ! Raphaël a certainement vu plusieurs peintures des catacombes et il en a profité. Son *Adam et Ève* du plafond de la chapelle *della Segnatura*,

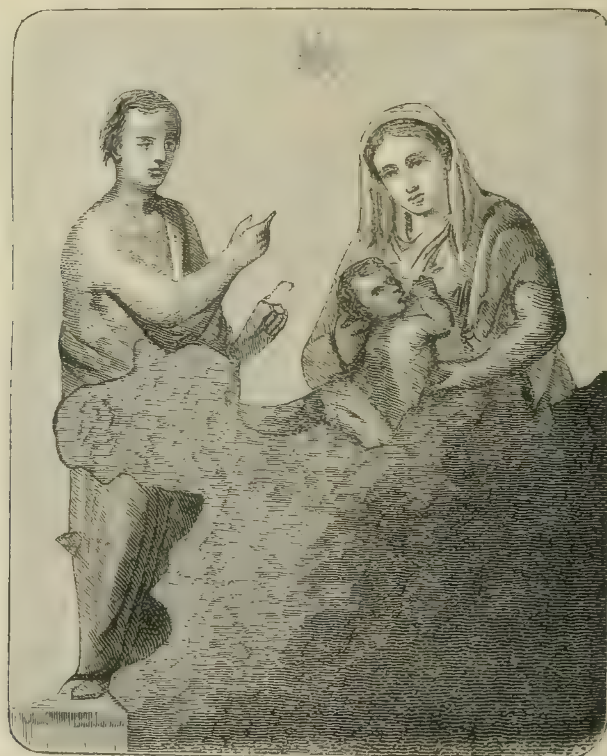


Fig. 54. — Vierge peinte au cimetière de Priscille.

au Vatican, se retrouve presque identique au cimetière de Domitilla. A son tour, la Vierge de la même catacombe a la grâce chaste et la souplesse d'une madone de Raphaël. La foi du catholique s'exerce en reconnaissant, à d'indubitables preuves, le culte de la Mère de DIEU établi jusque dans les plus hautes époques de l'Église primitive. L'artiste et le savant s'émerveillent de l'antiquité d'un type

dont le moyen âge avait gardé l'empreinte, et que la renaissance ramena à sa première élégance. »

Que deviennent, en présence de pareils monuments, les assertions, autrefois trop facilement accueillies des protestants, qui soutenaient qu'avant le concile d'Éphèse aucune image de Marie représentée avec son divin fils n'eût été possible, et que les catacombes n'en ont effectivement aucune qui soit antérieure à cette époque ?

Comment de savants antiquaires ont-ils pu s'associer à cette opi-



Fig. 55. — Vierge peinte au cimetière de Domitilla à Rome.

nion sans tenir compte des monuments nombreux qui la réfutent de la façon la plus péremptoire ? Comment M. Émerich David a-t-il pu dire qu'avant l'année 431, date du concile, on peignait toujours Marie sans son fils, debout, la main droite levée, l'autre au front ou sur la poitrine, et pleurant la mort de JÉSUS ? Cette attitude de Marie est, au contraire, postérieure au sixième siècle et contemporaine des premiers crucifix. C'est la Mère de douleur au pied de la croix de son fils.

Les images dans lesquelles, dès les premiers âges, Marie fut associée volontairement par l'artiste aux hommages dont son fils est l'objet, sont très nombreuses. M. de Rossi en a décrit une vingtaine, mais il y en a bien d'autres. Nous avons vu avec lui celles du cimetière de Calliste, qui, dans la question, sont tout fait concluantes. Le cimetière de Priscille est plus riche encore, et l'emporte sur tous les autres par la variété et l'antiquité des peintures de la sainte Vierge.

C'est presque toujours dans le mystère de l'adoration des Mages que Marie est représentée aux catacombes, tantôt dans les fresques, tantôt sur les plus anciens sarcophages. Sans doute, l'histoire évangélique exige ici la réunion de la mère et du fils ; il n'en est pas moins évident que l'iconographie chrétienne n'a point attendu le concile d'Éphèse pour présenter au culte des fidèles la Vierge Mère de l'Enfant-Dieu.

Cette scène, telle qu'elle a été traduite par les premiers artistes, offre certaines particularités qui diffèrent des données traditionnelles. La Vierge du cimetière de Domitilla est tout à fait semblable, dans l'aspect général du moins et dans l'ensemble du costume, à celle de Saint-Calliste, sauf ce détail très important qu'elle tient l'Enfant Jésus sur ses genoux et le présente aux adorations des Mages. Ces personnages sont au nombre de quatre, rangés deux à deux de chaque côté, sans doute pour les besoins de la symétrie, car la tradition qui portait à trois le nombre des Mages a dû être fixée dès les premiers âges. Il paraît qu'on attachait au nombre une très minime importance dans la peinture ; car, dans une fresque du cimetière des saints Pierre et Marcellin, il n'y a que deux Mages. Ils sont toujours vêtus d'une façon qui contraste avec les costumes romains ; ils portent d'étroits caleçons, et ont la tête couverte du bonnet phrygien. Dans une peinture du cimetière de Calliste, probablement antérieure à celles-ci, les Mages sont au nombre de trois.

Au cimetière des saints Marcellin et Pierre, la Vierge est sans voile, et porte une tunique liserée de pourpre. La coiffure de Marie diffère ici de celle des représentations indiquées plus haut. Les cheveux sont relevés au-dessus du front, et se divisent en deux

touffes opposées. C'est ce que Tertullien appelle *capilli suscitati*. Il était d'usage alors que les vierges ne portassent pas le voile ; elles le prenaient seulement au jour de leur mariage. L'austère écrivain trouvait cette coutume en désaccord avec les exigences de la modestie chrétienne, et il écrivait son livre *de velandis virginibus*. L'artiste qui, contrairement au sentiment de ce docteur, a représenté Marie sans voile, a sûrement voulu exprimer aussi son idée, et figurer de la sorte l'intégrité virginale de la mère du Sauveur. M. de Rossi cite plusieurs autres exemples du même genre. Cette manière aurait, selon lui, prévalu quelque temps et reproduit, en divers cimetières, les mêmes types pour exprimer la même pensée.

De nombreux sarcophages,les uns conservés au musée chrétien de Saint-Jean de Latran,les autres provenant des tombeaux d'Arles et de Saint-Maximin, ont, au quatrième siècle, représenté la scène de l'adoration des Mages. On l'y voit confondue quelquefois et mêlée avec celle des Bergers. La Vierge tient toujours l'Enfant JÉSUS sur ses genoux,les principaux traits de la peinture passent dans la sculpture et sont conservés dans les attitudes et dans lescostumes ; mais les lignes n'ont plus la même pureté, des formes alourdies et grossières remplacent les beaux types du passé, la décadence, spécialement dans la sculpture, a marché avec une prodigieuse rapidité.

Il parait certain que, même en dehors des scènes historiques où la présence de l'Enfant JÉSUS est exigée par la nature des faits, Marie fut représentée avec son divin fils bien avant le concile d'Éphèse. La fresque du cimetière de Priscille en serait une preuve convaincante, s'il était absolument prouvé que le personnage qui se tient debout auprès de la Vierge est bien le prophète Isaïe. Le génie chrétien n'a pu négliger cette image touchante qui réalise, dans son expression la plus familière et la plus aimable, une des plus hautes conceptions du christianisme,celle de la Vierge-Mère avec l'Enfant-DIEU sur son sein. C'est elle qui devait inspirer un jour les immortels chefs-d'œuvre où Raphaël a su rendre, avec tant de vérité, l'innocence d'une jeune fille, la tendresse d'une mère et le respect d'une mortelle pour son DIEU. Il faut reconnaitre toutefois que les monu-

ments de ce genre sont rares aux premiers siècles, si même il en est qui soient parvenus jusqu'à nous.

On a trouvé, dans la lunette d'un *arcosolium* au cimetière de Sainte-Agnès, une fort belle peinture de la Vierge avec l'Enfant Jésus. La madone a les bras étendus dans l'attitude des orantes, elle est vue de face et seulement en buste ; l'Enfant Jésus, dont le visage seul est visible, est posé devant sa Mère, la tête contre sa poitrine, sans être tenu par elle. Marie est vêtue d'une robe jaune et d'un manteau



Fig. 56. — Fresque des catacombes de Sainte-Agnès.

bleu. Un voile blanc et transparent, rejeté en arrière et tombant sur les épaules, laisse entièrement à découvert la figure admirable de la Vierge, toute brillante de fraîcheur et de beauté. Elle porte à son cou un riche collier de perles et de pierreries. Une très belle bordure encadre cette composition, et, dans le champ du tableau, le monogramme du Christ se dessine à droite et à gauche.

La perfection de la peinture, non moins que l'attitude de la Vierge en orante, fit croire au P. Marchi que cette fresque devait appartenir au deuxième siècle. D'autres antiquaires pensent qu'elle fut

exécutée immédiatement après le concile d'Éphèse, comme une protestation contre les blasphèmes de Nestorius. Mais la présence et la forme du monogramme indiquent qu'elle n'est pas antérieure au quatrième siècle ; d'un autre côté, l'absence du nimbe, qui n'apparaît ni autour de la tête de Marie ni autour de la tête de l'Enfant Jésus, ne permet pas de la rejeter au delà de la première moitié du même siècle, et la fait, suivant l'opinion de M. de Rossi, contemporaine du règne de Constantin.

Aucune incertitude ne saurait exister encore relativement à la date qu'on peut attribuer à un fond de coupe trouvé par Boldetti, près d'un tombeau du cimetière de Calliste, et qui porte, suivant toute vraisemblance, une image de Marie avec l'Enfant Jésus. Ce verre peint remonte très sûrement à l'époque des persécutions. Le vase avait contenu le sang de quelque martyr, car le fragment en portait encore des taches bien visibles. Il faut dire toutefois qu'on ne s'accorde pas entièrement sur la signification des figures qui y sont représentées. En voici le sujet :

Une femme, en costume de matrone romaine, tient son enfant sur ses genoux ; une large couronne plane au-dessus d'eux ; à leur côté se tient debout un enfant plus âgé que le premier ; il porte la dalmatique des diacres et agite au-dessus d'eux l'éventail ou *flabellum*, office que les diacres remplissaient autrefois pendant le saint sacrifice. Boldetti, rapprochant cette image de celle de la Vierge du cimetière de Domitilla, n'hésita pas à dire qu'il y voyait une représentation de Marie et de l'Enfant Jésus. Son opinion fut soutenue par Gori, par Lupi et par d'autres savants antiquaires. Mais Passeri chercha une autre explication à ce sujet, et crut la pouvoir fixer différemment à l'aide de l'inscription que porte ce verre : *Quirace, vivas cum tuis*. Cette inscription ne prouve rien ; c'est tout simplement une de ces acclamations comme il y en a presque toujours sur ces vases, et qui indique ici la famille à laquelle cette coupe appartenait. Passeri suppose que le groupe se rapporte à l'inscription. Une mère de famille, l'épouse de Quiracus selon lui, tient son enfant sur ses genoux, tandis qu'une toute jeune servante, ou la

sœur aînée de l'enfant, agite l'éventail au-dessus d'eux pour donner de l'air et éloigner les mouches. Mais la dalmatique, l'office du diacre, la couronne, le nimbe de lumière autour des têtes de la mère et du fils ne s'expliquent pas dans cette hypothèse. Le P. Garucci est-il bien fondé à dire que l'enfant tenu sur les genoux est une fille, parce qu'il porte une collerette semblable à celle de sa mère ? L'*ornatus muliebris* convient toujours au jeune âge, sans distinction de sexe.

En somme, l'opinion de Boldetti est encore celle qui présente les plus grandes probabilités. Du reste, sur des sarcophages du troisième ou du quatrième siècle, antérieurs au concile d'Éphèse, on a trouvé des Vierges isolées avec l'Enfant Jésus. On peut citer entre autres un sarcophage à la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, un autre à celle de Saint-Ambroise de Milan.

Marie a donc été bien avant le concile d'Éphèse représentée avec l'Enfant Jésus sur ses genoux. Ce fut toutefois à partir de la proclamation solennelle de sa maternité divine que ce mode de représentation devint usuel et tout à fait hiératique. La Vierge vue de face avec son Fils, dont la tête, également de face, s'appuie sur la poitrine de sa Mère, comme au cimetière de Sainte-Agnès, devint très commune et fut, dès ce moment, accompagnée le plus souvent de son titre de Mère de Dieu : M. Θ. ou MP. ΘΥ. Cette disposition prévalut dans la plupart des peintures byzantines.

Eut-on jamais un portrait à peu près authentique de Marie ? Il serait curieux de le savoir au point de vue de la piété bien plus qu'au point de vue de l'art. Mais la chose paraît peu probable. Saint Augustin la regarde comme impossible, car il déclare que, de son temps, on ne connaissait déjà plus la vraie figure de Marie pas plus que celle du Christ : *Neque novimus faciem Virginis Mariæ.* On avait d'elle un portrait de convention qui était, au dire de saint Jérôme, l'expression de son âme immaculée, la figure de la perfection morale, *figura probitatis*..., figure rehaussée par le charme de la beauté. En effet, les peintres n'eurent jamais au sujet de la sainte Vierge, comme pour les images du Sauveur, à lutter contre les systèmes théologiques. Si les Pères n'ont pas affirmé positive-

ment que Marie eut pour elle les avantages de la beauté corporelle, ils ont semblé le supposer du moins, et jamais aucun d'eux ne s'est avisé de dire le contraire.

Au point de vue historique et religieux, en ce qui concerne les images de Marie, les questions que nous venons d'étudier ont une tout autre importance que la forme de son visage. L'existence du culte de Marie Mère de Dieu, établi dès les premiers siècles de l'Église par des monuments authentiques, se dégage de ces études comme un fait lumineux, qui s'impose avec une force plus grande encore si l'on considère de quelle manière se sont produites les images religieuses de ces âges primitifs.

L'uniformité avec laquelle les mêmes sujets sont répétés dans les différents genres de l'art et de la peinture est un fait remarquable. Les fresques offrent les mêmes types, les mêmes histoires, les mêmes symboles que les peintures sur verre; les bas-reliefs des sarcophages les reproduisent à leur tour, et n'en diffèrent ni dans l'ensemble ni dans les détails ; les mosaïques ne tardent pas à s'en emparer ; la sculpture des ivoires enfin, si restreint que soit son cadre, vit des mêmes sujets et s'entretient avec les données partout accueillies. Il faut en conclure que, chez les artistes, la part du caprice et de l'imagination fut sans importance. En tout il y eut des règles, des règles que l'Église imposait et qu'il fallait suivre.

Les tableaux devaient être un enseignement. Pour qu'il fût orthodoxe, il fallait bannir l'arbitraire des cycles allégoriques et historiques de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les peintures primitives sont donc l'expression exacte de la pensée catholique. Elles apportent ainsi à nos regards une confirmation authentique de notre foi, et, lors même que cette confirmation n'est pas nécessaire pour établir la vérité de nos croyances, nous nous sentons toutefois consolés et puissamment encouragés dans nos sentiments de dévotion envers la Mère de Dieu en trouvant partout, dès la plus haute antiquité, les traces de la vénération et de l'amour dont Marie fut l'objet.

Chapitre Sixième.

PREMIÈRES IMAGES DES APOTRES ET DES SAINTS.

DANS ce monde pittoresque que s'efforçaient de créer les peintres chrétiens, les apôtres devaient avoir, au-dessous de JÉSUS et de Marie, leur place marquée. Ces héros du CHRIST, qui avaient planté l'Église et l'avaient arrosée de leur sang, occupaient dans la religion un rang trop important pour qu'on négligeât de rendre leur souvenir plus vif et plus saisissant par la vue de leurs images. Saint Pierre se présentait nécessairement en première ligne ; saint Paul prenait place à ses côtés.

Les types de ces deux figures paraissent avoir été fixés de très bonne heure. Les autres apôtres furent aussi fréquemment représentés, mais avec des variations qui ne permettent pas de saisir le caractère propre à chacun d'eux.

Le premier portrait d'un apôtre dont il soit fait mention dans l'histoire est celui de saint Paul. Il se trouve, vers l'année 160, sous le pontificat d'Anicet, entre les mains des gnostiques, chez cette Marcellina qui, au rapport de saint Irénée, avait réuni dans une association bizarre les images de JÉSUS-CHRIST, de saint Paul, d'Homère et de Pythagore. On était, à cette époque, bien près des apôtres ; car celui qui nous a révélé ce fait, dont il était le contemporain, avait eu pour maître le disciple de saint Jean l'Évangéliste, Polycarpe, qui vivait encore sous le pontificat d'Anicet. Il est donc très possible qu'on ait eu à ce moment une figure ressemblant, au moins dans les principaux traits, à celle de saint Paul.

Les premiers fidèles ne tardèrent pas à se montrer désireux de posséder les portraits des deux apôtres auxquels ils étaient redevables du grand bienfait de la foi. Comme Pierre et Paul avaient,

le premier surtout, vécu à Rome très longtemps, on avait dû y garder le souvenir de leur vraie physionomie, et l'on pouvait aisément en exprimer les traits. Il ne paraît pas cependant que les peintres des catacombes aient souvent, en dehors de l'allégorie, représenté dans leurs fresques la figure des deux apôtres. Les peintures murales du moins n'en offrent plus que de très rares exemples. Boldetti a vu les images de saint Pierre et de saint Paul, tous les deux debout, un volume à la main, sur une des faces d'un tombeau bien connu, celui du fossoyeur Diogène ; mais le côté sur



Fig. 57. — Les apôtres saints Pierre et Paul, d'après un vase à fond doré des catacombes.

lequel elles se trouvaient tomba en poussière avant qu'il eût eu le temps de les copier. Une autre peinture des deux apôtres, trouvée aux catacombes, a été reproduite dans le grand ouvrage de Perret. Saint Paul y est encore très visible, mais saint Pierre est à peu près entièrement effacé. On a découvert aussi au cimetière de Priscille une assez grossière image de saint Paul, la tête ceinte du nimbe, avec cette légende : *Paulus, Pastor, Apostolus ;* mais elle ne paraît pas être d'une haute antiquité.

Les verres à fond d'or viennent heureusement combler cette

lacune. Ils ont ici la priorité sur tous les autres monuments, car ils nous offrent ces figures répétées à profusion. On peut les voir dans l'ouvrage du P. Garucci, qui a réuni à peu près tous les verres publiés par Bosio, Bottari, Buonarotti, Mamachi, etc. Ces images ont une très grande importance, non pas au point de vue de l'exécution, qui nulle part ailleurs n'est aussi défectueuse, mais en raison de leur antiquité et de leurs détails archéologiques, lesquels sont dignes de toute notre attention, et permettent de surprendre la pensée chrétienne dans ses premières et dans ses plus naïves révélations.

Les deux apôtres y sont représentés quelquefois isolément, plus souvent réunis, tantôt en pied, tantôt assis, la plupart du temps en buste seulement. Ici, le Sauveur est au milieu d'eux et dépose des couronnes sur leurs têtes; là, on les voit aux côtés de la sainte Vierge en orante *(voir fig. 49, p. 129)* ; ailleurs, avec d'autres saints ou saintes : Agnès, Peregrina, Laurent, Pastor, Damas, Simon, Philippe ou Thomas ; d'autres fois, c'est une couronne qui plane au milieu d'eux, ou bien encore le monogramme du Christ, une rose, une fleur figurant Jésus-Christ, la divine fleur de la tige de Jessé. Ils sont ordinairement accompagnés d'une légende portant leurs noms et ceux des personnages qui sont avec eux ; et cela très à propos, car telle est ici l'impéritie des artistes, qu'on ne devinerait pas aisément leur intention à la seule inspection de leur œuvre, et qu'ils sont très souvent incapables de dessiner passablement, non seulement un portrait réel, mais une simple tête de convention.

Ne cherchez donc dans ces ébauches informes ni le mérite de la ressemblance ni celui de l'art ; c'est à peine si l'on y peut saisir parfois quelques-uns des principaux linéaments des figures de saint Pierre et de saint Paul.

Quelques-unes de ces peintures sont pourtant d'une exécution moins défectueuse. Il en est une qui reproduit assez fidèlement sans doute, et avec une certaine correction, la tête de saint Paul. C'est bien cette longue barbe, et surtout ce front haut et dépouillé qui, même chez les païens, était regardé comme le trait le plus saillant de sa physionomie. Saint Pierre y apparaît également, avec cette

touffe de cheveux sur un front presque chauve, qui fut aussi un des éléments les plus notables de sa figure.

Il est à remarquer d'ailleurs que l'incorrection, dans les verres peints, ne trahit rien autre chose qu'une main inhabile et n'indique nullement une époque de complète décadence. L'art vrai n'a rien à voir avec la plupart de ces peintures, et pourtant elles sont évidemment du deuxième ou du troisième siècle. Dans le temps même où de pauvres dessinateurs ébauchaient ces images grossières, d'autres artistes peignaient des verres avec une certaine perfection, et les saints apôtres n'étaient sans doute pas toujours aussi mal traités. Mais les fragments retrouvés ne représentent peut-être pas la

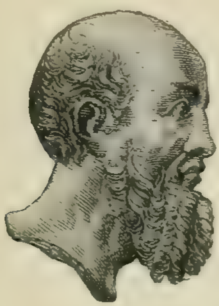




Fig. 58. — S. Paul, Fig. 59. — S. Pierre,
d'après le bronze du Musée chrétien du Vatican, IIIe siècle.

millième partie des œuvres exécutées en ce genre ; elles ont dû périr pour la plupart, à cause de leur extrême fragilité, et les beaux modèles ne sont pas venus jusqu'à nous.

Dans une autre branche de l'art, il y a toutefois un de ces modèles qui remonte au moins au troisième siècle, et qui, comme perfection, ne laisse rien à désirer. C'est un médaillon en bronze, trouvé par Boldetti dans le cimetière de Domitilla, et conservé à la bibliothèque Vaticane. Sur cette médaille, qui a environ sept centimètres et demi de diamètre, se détachent deux profils d'un style admirable. Ce sont bien là les vrais types des deux apôtres tels que le monde chrétien les a toujours conçus. Les dessins mêmes les moins corrects des verres peints en conservent, au moins d'ordinaire, les

lignes principales. Les deux figures ont, sur ce bronze, tous les caractères que leur donnera plus tard Nicéphore Calliste, interprète fidèle des données de la tradition, depuis les premiers âges jusqu'à son époque. Pierre a la tête et le menton fournis d'un poil épais, court et crépu, le visage rond, les traits un peu vulgaires, les sourcils arqués, le nez long et aplati à l'extrémité : c'est le pêcheur de Galilée. Paul a le front haut et dénudé, la barbe longue et droite, le visage ovale, le nez droit et allongé, quelque chose de délicat qui accuse un homme d'une classe plus élevée.

Ces types ont-ils été saisis dans toute leur vérité historique ? Il est permis de le penser. On les trouve presque partout les mêmes, et ils ont définitivement prévalu. Les sarcophages les reproduisent : on y voit les deux apôtres tantôt seuls, tantôt aux côtés du Sauveur, tantôt accompagnés des autres apôtres ou de saints personnages. Bosio, Aringhi, Bottari et tous les historiographes des cimetières anciens en fournissent de si nombreux exemples, que les citations en deviennent inutiles. Les sculptures en ce genre, qui se recommandent par la plus haute antiquité, se trouvent sur le sarcophage du *Cortile* de Sainte-Agnès, place Navone, et sur un autre monument du musée du Vatican. Le Sauveur, jeune et sans barbe, y est entouré de ses apôtres. Pierre et Paul sont les plus rapprochés de lui. Saint Jean l'Évangéliste vient après ; on le reconnaît à son air de jeunesse. Le célèbre sarcophage de Junius Bassus est postérieur, et ne date que du règne de Constance. On y voit les deux apôtres, toujours conformes aux types anciens, debout aux côtés du Sauveur adolescent, assis sur un trône, les pieds appuyés sur un voile arrondi, qui se déploie au-dessus de la tête d'un personnage figurant le ciel. C'est une réminiscence classique de l'école païenne.

Au temps de Constantin, les types de saint Pierre et de saint Paul étaient déjà entièrement fixés, et les artistes n'avaient plus la liberté de les interpréter à leur guise. Constantin, ayant vu deux personnages vénérables lui apparaître en songe, fit part de cette vision au pape saint Sylvestre. Le pontife lui montra les images de saint Pierre et de saint Paul, et l'empereur y reconnut de suite les

saints qui lui étaient apparus. Ce fait semble bien indiquer qu'on avait pour eux des modèles dont on ne s'écartait pas.

On n'allait pas tarder à les représenter dans la plupart des églises. Autant, dans les peintures murales des catacombes, les images des apôtres avaient été rares, autant elles allaient devenir communes dans les mosaïques des basiliques. Constantin les fit placer sur le grand arc triomphal de Saint-Pierre du Vatican, où l'on vit les apôtres rangés autour du Sauveur, six d'un côté et six de l'autre. Il

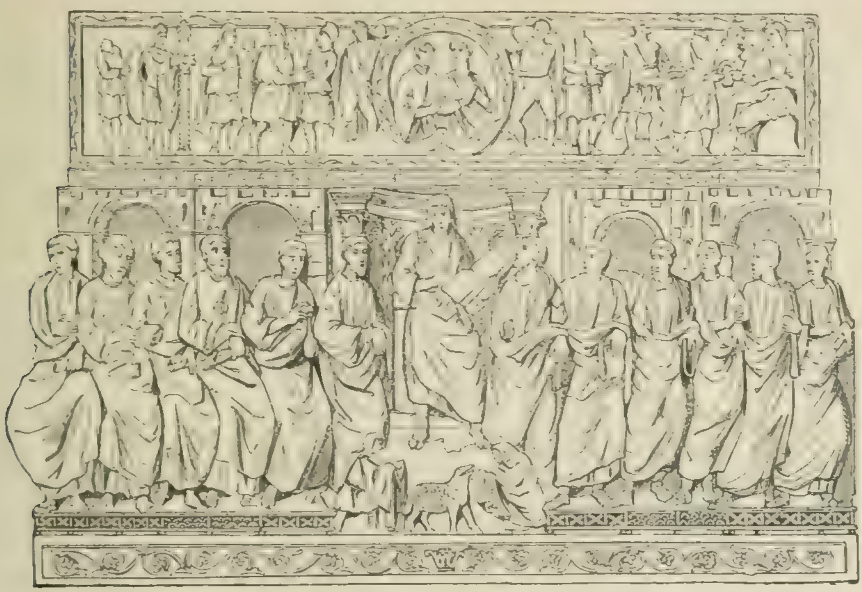


Fig. 60. — Le Christ et les apôtres, d'après un sarcophage de Saint-Ambroise, à Milan.

fit encore exécuter en argent les statues des douze apôtres, presque de grandeur naturelle, et les donna à cette basilique.

Ces statues, et les douze autres semblables que le même prince commanda de mettre, à Constantinople, autour du tombeau qu'il se préparait, durent être un des premiers essais de l'art chrétien en ce genre. Avant la paix de l'Église, on ne songeait pas à couler ainsi des métaux précieux ; d'ailleurs les statues en ronde bosse n'étaient point en usage ; les bas-reliefs seuls avaient été admis

jusque-là; encore ne saurait-on, à part quelques exceptions, les faire remonter aux temps tout à fait primitifs. Toutefois la statue que nous reproduisons ici est d'une exécution remarquable. Elle provient des catacombes, elle doit être bien antérieure à la fameuse statue du Vatican, qui est l'objet de la vénération du monde entier. Ce bronze du Vatican, qui représente saint Pierre assis, tenant les clefs, aurait été coulé, suivant les uns, au temps de Constantin, sur le modèle d'un Jupiter antique, dont on aurait changé la tête pour la conformer rigoureusement au type de saint Pierre ; suivant d'autres, cette statue aurait été fondue en mémoire d'un fait postérieur, lorsque saint Léon eut arrêté les barbares aux portes de Rome.



Fig. 61. — Statue de saint Pierre provenant des catacombes.

Il semble bien, que la sculpture n'eut pas tout d'abord les mêmes faveurs que la peinture, dans la société chrétienne. Les saintes images avaient, depuis de longues années et dès l'origine, conquis dans l'Église leur droit à la vénération publique, qu'on hésitait encore à donner aux sculpteurs toutes les franchises accordées aux peintres. Toute crainte d'idolâtrie avait disparu cependant. On savait partout que l'adoration n'était due qu'à DIEU, mais les

images des saints avaient droit à un culte d'un ordre inférieur ; l'Église en avait fait sagement le discernement, et commençait à ne plus attacher d'importance aux réclamations déraisonnables de ceux qui protestaient contre ces pratiques. On a cru voir bien à tort, dans un des canons du concile d'Elvire, une concession faite aux idées rigoristes du judaïsme en cette matière. Ce fut par une simple mesure de prudence, et pour une contrée seulement, qu'on y défendit de peindre, dans les églises, *ce qui est honoré* ou *ce qui est adoré*, parce que la persécution sévissait alors, et qu'il y avait des inconvénients à exposer aussi publiquement des images saintes, qui pouvaient être profanées par les païens ; mais les fidèles tenaient à en garder dans leurs maisons.

L'usage de représenter les apôtres sur les vases et sur les verres se répandait de plus en plus ; il durait toujours au temps de saint Jérôme, comme le remarque le saint docteur : *In cucurbitis vasculorum solent apostolorum imagines adumbrari.* Saint Jean Chrysostome avait auprès de lui le portrait de saint Paul, quand il lisait ou commentait les épîtres du grand Apôtre, afin de pouvoir, comme il le dit, fixer son regard et sa pensée sur le texte et sur l'image du Docteur des gentils. C'était d'ailleurs, dans l'univers chrétien tout entier, dans les contrées les plus éloignées du centre de l'empire, aussi bien qu'à Rome même, que les images des apôtres, spécialement celles de saint Pierre et de saint Paul, étaient l'objet d'une très haute vénération. Au temps de Grégoire de Tours, d'après un usage très ancien, on les peignait, nous dit l'historien des Gaules, sur les murs des basiliques, avec leurs noms écrits au-dessus de leurs têtes.

Le sentiment chrétien, qui recevait avec tant d'empressement les sculptures des saintes images, n'avait pas la même tolérance à l'égard des chefs-d'œuvre de l'antiquité, dans lesquels on persistait à voir des idoles, des faux dieux ou des démons. Il y avait contre eux, comme nous l'avons déjà observé, une sourde colère qui couvait depuis longtemps. Les persécutions l'avaient exaspérée trop cruellement pour qu'elle n'éclatât pas un jour. La conversion de

Constantin, qui fut le triomphe des chrétiens, ne pouvait manquer d'amener cette explosion. Les dieux, nous tenons à le rappeler, furent traités en ennemis publics. Arrachés à leurs autels et à leurs piédestaux, les marbres furent brisés et broyés, les métaux martelés et jetés dans la fournaise. Les statues furent traînées par les rues, chargées de chaînes, insultées, couvertes de fange, et précipitées dans le Tibre. En d'autre villes de l'empire, la réaction fut plus violente encore et dura plus longtemps qu'à Rome. Un siècle durant, on vit les grandes cités s'acharner à détruire les statues. Plusieurs Pères s'efforcèrent d'arrêter cette rage de destruction. Saint Augustin, entre autres, protesta de la manière la plus vive contre ces inutiles violences. Rien n'y fit. Le torrent suivit son cours, entraînant dans une ruine commune les chefs-d'œuvre des Scopas, des Polyclète et des Callimaque. Ces œuvres d'art étaient si nombreuses qu'il en resta, spécialement à Athènes et à Rome. Plus tard, les barbares en trouvèrent encore à briser. On s'entendit alors pour leur dérober les merveilles artistiques, qu'on ensevelit dans les profondeurs de la terre. Beaucoup y sont restées jusqu'au jour où la renaissance les exhuma ; bien que les fouilles aient été continuées depuis, nul ne saurait dire ce que le sol de Rome contient encore de ces richesses de l'ancien monde.

Mais l'œuvre de la destruction avait étendu trop loin ses ravages. Les modèles du goût avaient péri. Ceux qui survivaient étaient traités avec un tel dédain, qu'on n'eût jamais consenti à en étudier les formes ; aussi oublia-t-on bien vite les derniers restes de la tradition antique, et perdit-on l'intelligence des lignes correctes et pures du passé. On avait depuis longtemps cessé d'étudier la nature vivante, et voilà qu'il n'était plus permis de copier les œuvres de l'antiquité profane. Ce fut, au point de vue de l'art, il faut bien le reconnaître, un coup fatal ; il serait injuste de ne pas en tenir compte dans l'énumération des causes très multiples qui amenèrent la décadence.

Un trait que rapporte un auteur byzantin, le lecteur Théodore, peut nous donner une idée du courant d'opinions qui se manifestait alors.

Un peintre, ayant eu l'audace de dessiner la figure de Jésus-Christ en lui prêtant quelques-uns des traits de la tête d'un Jupiter, en fut puni d'une manière éclatante : sa main droite se dessécha subitement. Il fallut que saint Gennade, archevêque de Constantinople, intercédât pour lui et fit un miracle pour le guérir. Le temps n'est pas encore où la chapelle Sixtine recevra le chef-d'œuvre de Michel-Ange, le fameux *Jugement dernier*, avec son Christ en Jupiter tonnant.

Sous le règne de Constantin déjà, l'art était aux abois, même dans cette école classique, qui avait eu naguère encore des destinées si brillantes. Les incorrections se multipliaient, les défauts les plus



Fig. 62. — Notre-Seigneur et les apôtres. Fond de coupe des catacombes.

choquants se trahissaient ; et ce ne put être qu'avec bien des imperfections qu'on reproduisit par la mosaïque les images des apôtres, dans les églises et les basiliques chrétiennes. Il est à peu près impossible de suivre le développement de leurs types, au milieu de ces faiblesses et de ces pauvretés de dessin. Ceux des saints Pierre et Paul ont seuls persisté. Quant aux autres apôtres, il est rare qu'on puisse les reconnaître, quand leurs figures ne sont pas accompagnées de leurs noms, car ils n'ont alors aucun caractère distinctif. Ils sont vêtus d'ordinaire d'une tunique ornée de deux bandes de pourpre et du pallium, portant quelquefois le monogramme, plus souvent une lettre quelconque, un sigle, dont la signification presque tou-

jours reste inconnue. On les représente tantôt pieds nus, tantôt avec des sandales. Leur chevelure est courte, à moins qu'on ne veuille faire reconnaître les Nazaréens à leurs cheveux longs et flottants. Quand ils sont rangés autour du Sauveur, ils tiennent la main droite tendue vers lui, en signe d'attention et de respect ; ils ont d'ordinaire un volume roulé dans leur main gauche.

L'abbé Martigny, auquel nous empruntons ces détails très fidèlement observés, nous donne le dessin d'un fond de coupe, où les douze apôtres en pied rayonnent autour du Sauveur. On y lit une inscription dans laquelle Pierre seul est nommé, et qui présente



Fig. 63. — S. Pierre recevant les clefs, bas-relief du vase signalé par Bianchini.

un mélange de grec et de latin, très bizarre, mais très fréquent dans l'épigraphie de cette époque : PETRVS CVM TVIS OMNES ELARES. PIE, ZEZES. Les deux derniers mots sont grecs, bien qu'ils soient en lettres romaines. C'est une acclamation qu'on retrouve bien souvent et qui signifie : *Bois et vis.* Il faut y voir sans doute une allusion au breuvage eucharistique qui donne la vie.

Les apôtres, à cette époque, n'ont jamais d'attributs. C'est au moyen âge seulement qu'on a commencé à leur en donner : à saint Paul, le glaive ; à saint Jean, le calice avec un serpent ; la croix à saint André. Il y a cependant une exception en faveur de saint Pierre, et elle est importante. Ceux qui ont prétendu, comme M. Raoul

Rochette, que les premiers siècles chrétiens n'ont jamais mis les clefs entre les mains de saint Pierre, n'ont pas eu connaissance sans doute des représentations figurées qui leur donnent un formel démenti, et qui protestent, avec l'Évangile, contre les systèmes où l'on s'efforce de combattre la primauté et l'autorité suprême de saint Pierre.

Deux monuments du quatrième siècle nous montrent le chef des apôtres recevant les clefs de la main du Sauveur. Le premier est une fresque très remarquable, de la catacombe dite *Platonia*. M. Perret l'a reproduite dans son magnifique ouvrage. On y voit le Sauveur au milieu des nuages, ayant à ses côtés saint Pierre et saint Paul, et remettant les clefs au premier, qui s'incline pour recevoir cet emblème et ce gage de son souverain pouvoir. L'autre est un sarcophage tiré du cimetière du Vatican, où se retrouve le même sujet dans une sculpture d'un très bon style. M. de Rossi en signale un autre exemple au cimetière de Priscille. On peut citer encore un vase très ancien, indiqué par Bianchini, où la même scène est reproduite.

Enfin, sans nous écarter notablement de ces âges où, de l'aveu des protestants, « la chrétienté à été dans sa vigueur, et où il y a eu une grande pureté de doctrine,» on peut mentionner, à l'appui de la thèse catholique, la mosaïque de sainte Agathe *in Suburra*, reproduite dans l'ouvrage de Ciampini. Les apôtres sont rangés autour du Sauveur assis sur le globe du monde. Tous ont la tête découverte, à l'exception de Pierre, qui, en signe de prééminence, est coiffé de la tiare et tient une clef à la main.

Un manuscrit grec, du temps de Justinien Ier, conservé à la bibliothèque du Vatican, nous offre une image du prince des apôtres, portant un volume roulé et un anneau auquel trois clefs sont suspendues. C'est, au dire des écrivains du moyen âge, l'emblème de la triple puissance qui lui a été confiée au ciel, sur la terre et dans les enfers. Quand il y a deux clefs seulement, l'une est en or, c'est le pouvoir d'absoudre ; l'autre en argent, c'est le pouvoir d'excommunier.

Inutile de multiplier les exemples ; la démonstration est complète. Ce n'est pas seulement la suprématie de Pierre sur les autres apôtres, qui est partout exprimée ; il serait facile encore de trouver, dans les plus anciens monuments, les indices des croyances catholiques aujourd'hui universellement reçues. Un grand nombre de verres peints portent les figures du chef de l'Église et de l'Apôtre des gentils, sans indiquer entre eux aucune distinction ; mais il en est d'autres où le suprême magistère de Pierre est clairement signifié. On peut voir par exemple, dans une peinture reproduite par le P. Garucci, les deux apôtres assis sur un *bisellium*, en face l'un de l'autre. Saint Paul tient un volume roulé, sur lequel il s'appuie, tandis que Pierre enseigne avec autorité et montre du doigt, sur son volume déroulé, le passage qui doit convaincre. Enfin, dans bon nombre de verres peints, saint Pierre apparaît sous les traits de Moïse frappant le rocher; et, pour que toute méprise soit impossible sur le sens symbolique, le nom PETRVS se trouve écrit plusieurs fois auprès du personnage. Tel est, entre autres, un fond de coupe conservé à la bibliothèque du Vatican. Ce verre et ceux qui lui ressemblent sont en parfaite corrélation avec certaines autres peintures des catacombes et avec de nombreuses sculptures des sarcophages; ils nous montrent que saint Pierre était regardé, par les premiers chrétiens, comme le conducteur du peuple de DIEU. La verge, signe du commandement, qui se trouve dans sa main, n'a jamais été donnée qu'à Moïse, à JÉSUS et à Pierre. C'est ainsi que les monuments de l'art chrétien viennent confirmer les données de l'histoire et de la tradition, et proclamer que l'Église, vraie colonne et base de la vérité, est toujours restée semblable et fidèle à elle-même, développant, à travers les âges, la doctrine qu'elle a reçue de son divin fondateur.

Il convient maintenant, pour clore cette étude sur les principaux types primitifs de l'iconographie chrétienne, de dire un mot de quelques autres images des saints personnages, dont nos pères dans la foi ont voulu reproduire les traits, ou du moins conserver le souvenir en les représentant.

Celles de saint Joseph auraient pris place très naturellement à

côté de celles de Marie ; mais le rang si élevé que tient dans l'hagiographie le père nourricier du Sauveur, ne conserve pas la même importance dans l'iconographie des premiers âges. On le voit figurer dans certains groupes qui paraissent anciens et qui ont servi de types aux *Saintes Familles*, mais on peut contester la provenance, l'authenticité et la haute antiquité de ces images.

Sur les sarcophages, on le rencontre assez fréquemment, jeune, sans barbe et vêtu d'une tunique. La tradition qui fait de saint Joseph déjà presque un vieillard, à l'époque de son mariage avec



Fig. 64. — La Sainte Famille, d'après une peinture au cimetière de Calliste.

la sainte Vierge, ne paraît pas avoir été en faveur aux âges tout à fait primitifs. Elle a été empruntée plus tard aux évangiles apocryphes ; elle a fait son apparition dans les arts à Sainte-Marie-Majeure, où les mosaïques présentent plusieurs fois saint Joseph sous les traits d'un homme mûr ou d'un vieillard ; et cette seconde manière a prévalu dans la suite.

On sait quelle réserve les artistes primitifs se sont imposée au sujet des scènes sanglantes de la persécution des premiers âges. Leurs pinceaux se sont bien gardés de les reproduire. Mais il est à regretter qu'ils aient poussé la discrétion jusqu'à écarter trop sou-

vent de leurs peintures la personne même des martyrs. On aimerait à retrouver aujourd'hui les traits véritables de ces héros, dont les noms sont à jamais fameux dans les fastes de la religion. Malheureusement les monuments de ce genre sont fort rares, et il n'est pas toujours facile d'en fixer la date ; un bon nombre d'entre eux ne sont pas contemporains du martyre ; en outre le dessin est souvent tellement pauvre qu'on ne saurait chercher, dans les traits du visage, aucune ressemblance exacte.

Parmi les saints qui ont été représentés en différents cimetières, il faut citer les martyrs Abdon et Sennen, saint Milice, les saints



Fig. 65. — Sainte Agnès.

Pollion, Pierre, Milès et Pumenius ; et parmi les saintes, les Cécile, les Priscille, les Agnès, les Peregrina. On pourrait en joindre beaucoup d'autres, si l'on voulait franchir l'époque des premiers siècles, l'ère des persécutions ou celle qui la suivit immédiatement. On se trouverait alors en présence des peintures byzantines du septième ou du huitième siècle, comme celles qui décorent le tombeau de sainte Cécile et celui de saint Corneille au cimetière de Calliste.

Les peintures qui représentent des saints, et qu'on peut reporter très sûrement à l'époque des persécutions, sont surtout celles des

verres dorés. On y voit, outre les apôtres, les saints Hippolyte, Laurent, Vincent, et surtout sainte Agnès.

La jeune vierge martyre fut, après sa mort, l'objet de la plus tendre vénération, et l'amour des premiers fidèles lui fit une auréole de gloire incomparable. C'est elle certainement qui tient, dans les monuments du temps, la première place, immédiatement après les figures de saint Pierre et de saint Paul. Le P. Garucci a reproduit quatorze coupes à fond d'or, où elle apparait, tantôt seule, au milieu des fleurs et des colombes, tantôt avec quelqu'un des saints martyrs, tantôt avec les fondateurs de l'Église, quelquefois même avec la sainte Vierge, à laquelle on a cru pouvoir la donner pour compagne, en raison de sa virginité, de la candeur et de l'innocence de son âge. La jeune sainte est toujours revêtue des plus riches draperies ; ses vêtements sont rehaussés d'or et de bijoux : *Auro textis cycladibus induta*, comme il est dit dans le récit d'une de ses apparitions. L'artiste byzantin qui exécuta, au septième siècle, la belle mosaïque de sainte Agnès dans la basilique de ce nom sur la voie Nomentane, n'a pas été infidèle à ces traditions d'éclat et de richesse. Le visage de la sainte resplendit de jeunesse et de beauté, et ses vêtements ruissellent de perles et de pierreries.

Chapitre Septième.

PREMIÈRES SCULPTURES CHRÉTIENNES. — INSCRIPTIONS, SARCOPHAGES ET STATUES.

L'Art chrétien n'eut d'abord qu'un seul mode, celui de la peinture, à son service. Le pinceau, soit qu'il esquissât les fresques des catacombes, soit qu'il couvrît de miniatures très imparfaites les verres à fond d'or, eut seul la mission d'interpréter les sujets et les types sacrés du symbolisme ou de l'histoire religieuse.

Par mesure de prudence d'abord, en raison de la situation où se trouvait l'Église naissante au milieu des idolâtres et des juifs, la sculpture fut tenue à l'écart ; ensuite le sentiment chrétien avait contre elle des griefs légitimes. C'était l'art païen par excellence, l'art qui avait répandu les idoles à profusion dans l'univers. On avait assez de ses faux dieux et de ses œuvres.

Le temps, qui modifie tant de choses, pouvait seul atténuer ces dispositions hostiles. L'Église était juge après tout des précautions qu'elle avait à prendre et des ménagements qu'elle devait garder. Elle avait permis aux peintres de représenter, sous des voiles plus ou moins transparents, ses dogmes, ses mystères et les figures mêmes des personnages de son histoire ; pouvait-elle tenir rigueur aux sculpteurs, et ne leur accorderait-elle pas bientôt quelque liberté, sous condition d'en user avec sagesse et circonspection ? Il paraît bien que la prohibition ne fut pas de longue durée. On possède de petits bronzes, des objets en terre cuite, des lampes funéraires, des tablettes gravées, provenant des catacombes et remontant aux âges primitifs ; il est permis d'en conclure que l'autorité religieuse eut de bonne heure des tolérances, et peut-être des encouragements, pour les chrétiens qui s'exerçaient dans la sculpture ou dans les arts similaires.

Cette profession n'était pas d'ailleurs toujours facile. L'ex-

trême rareté des bas-reliefs et des figures en ronde bosse de l'époque chrétienne primitive pourrait bien tenir beaucoup moins aux rigueurs de l'Église qu'aux difficultés pratiques du métier.

Le peintre avait bien vite fait de descendre dans les cimetières souterrains, où les païens, aux premiers temps du moins, ne mettaient guère le pied, et d'y installer son atelier, qui ne demandait point un grand appareil. La lumière y était rare et mauvaise ; tantôt le jour douteux d'un luminaire éclairait faiblement un *arcosolium*, souvent la lueur des lampes funéraires projetait seule, sur les parois de la crypte, ses clartés vacillantes : mais l'artiste pouvait tracer à son aise les images qu'il exécutait, il peignait dans le silence et dans le calme sans avoir à redouter des regards profanes.

Tout autre doit être l'installation du sculpteur, s'il ne s'en tient pas à des œuvres de petite dimension ; tout autre son matériel, s'il veut travailler en grand. Impossible de traîner des blocs de pierre ou de marbre, larges et pesants, dans les corridors étroits des catacombes ; impossible de s'y établir. Il faut travailler au grand jour. Le métier est bruyant, l'atelier est ouvert au public. Dans les temps de persécution, les risques à courir eussent été considérables. Qu'on eût surpris l'artiste ébauchant un sujet visiblement chrétien, son œuvre seule le dénonçait. Si les édits de proscription étaient en vigueur, on le traînait devant les tribunaux, et de là au supplice ; d'autres vies que la sienne pouvaient même se trouver compromises.

Observons encore que les écoles et les ateliers de sculpture où l'on pouvait étudier étaient exclusivement païens ; tous ceux qui y travaillaient étaient des fabricateurs d'idoles. Le fidèle n'avait aucun moyen de se former à cet art, s'il ne consentait pas à recevoir des leçons des ennemis du Christ, et s'il n'était pas assez habile pour dissimuler sa croyance. Mais il est probable qu'il se trouva des artistes peintres ou des sculpteurs qui abjurèrent le culte des faux dieux et passèrent dans les rangs des chrétiens.

Au reste, il dut s'écouler un temps assez considérable avant qu'on eût l'occasion, dans la société des fidèles, de faire à des sculpteurs quelque commande importante. Au cours du troisième siècle, alors

que près de la moitié des habitants de Rome avait embrassé la religion nouvelle et que Tertullien pouvait dire : « Nous ne sommes que d'hier et déjà nous remplissons tout l'empire, » les riches commençaient à devenir nombreux dans les rangs des chrétiens ; quelques-uns songeaient à se donner le luxe d'une sépulture à part, plus distinguée que celle du commun. Les païens avaient souvent pratiqué, quand ils ne brûlaient pas les corps, l'usage de les placer en des cercueils de pierre, plus ou moins ouvragés, qu'on appelait sarcophages. A l'âge apostolique, il paraît même que les chrétiens avaient goûté ce mode de sépulture. La partie la plus ancienne du cimetière de Domitilla avait été faite pour recevoir, non pas de simples niches sépulcrales creusées dans ses parois, mais bien des sarcophages. Celui de sainte Pétronille y fut trouvé, avec sa dépouille mortelle, par le pape Paul Ier, qui le fit transporter au Vatican. Il portait aux quatre coins la figure sculptée d'un dauphin. L'inscription suivante, qui avait été, dit-on, écrite par saint Pierre pour sa fille spirituelle, y était gravée : *Aureliæ Petronillæ, filiæ dulcissimæ.* De même encore, au dix-septième siècle, le pape Urbain VIII, faisant exécuter des fouilles au Vatican pour la construction de la confession de saint Pierre, découvrit un sarcophage sur lequel on lisait ce nom LINVS, et qu'on prit, sans doute à bon droit, pour le tombeau du second pape, enseveli auprès du premier : *Qui sepultus est juxtà corpus beati Petri.*

Mais l'usage des sarcophages ne put se maintenir à cette époque. C'était un luxe trop coûteux qu'on ne se permettait pas même pour les corps des martyrs les plus fameux. On se contentait pour eux de tailler le tombeau dans la roche même des catacombes, et de le recouvrir de la tablette sur laquelle on offrait, dans *l'arcosolium,* le divin sacrifice. C'était le *sepolcro a mensa.* Pour tous les autres chrétiens, la sépulture était plus modeste encore. Qu'elle fût décente et honorable, séparée de tout contact païen, placée, si on le pouvait, dans le voisinage de celle d'un martyr, tout au moins dans le sol sanctifié des catacombes, c'était là tout ce que les fidèles ambitionnaient. Quand on avait déposé le corps d'un chrétien dans la niche étroite

horizontale et oblongue, creusée aux flancs d'une crypte ou d'un corridor, on fermait ce tombeau avec une plaque de marbre ou de pierre, ou même avec des briques. On y gravait ordinairement le nom du défunt, son âge, le jour de sa déposition, quelquefois les initiales L. F. S., pour marquer le soin qu'il avait pris de fixer sa sépulture à cet endroit, *Locum fecit sibi*, et souvent encore quelque pieuse inscription, quelque symbole chrétien : l'ancre, la colombe, le navire, le poisson, des palmes, des fleurs ou des couronnes. C'est ici que le ciseau du sculpteur non profane, mais vraiment chrétien, eut à s'exercer tout d'abord.

Nous trouvons, dans les inscriptions funéraires, un genre de monuments qui ne peut occuper qu'un rang modeste dans l'histoire, si on l'étudie au point de vue de l'art seulement, mais qui a pris, à d'autres égards, une importance très considérable et tient une place immense dans la science des origines et des institutions chrétiennes. Une étude, même très sommaire, d'un aussi vaste sujet dépasserait les limites dans lesquelles cet ouvrage doit se renfermer. Pour l'aborder avec fruit, il faut consulter le grand recueil de M. de Rossi et celui de M. Leblant, le premier pour les inscriptions chrétiennes de la ville de Rome, le second pour celles de la Gaule, antérieures au huitième siècle. C'est un champ d'exploration d'une incomparable richesse.

On y remarquera spécialement l'affirmation très nette de quelques-uns de nos dogmes catholiques, contestés par les protestants, tels que le purgatoire et l'invocation des saints. VIVAS IN DEO ET ROGA. — PETE PRO PARENTIBVS TVIS. — ET IN ORATIONIBVS TVIS ROGES PRO NOBIS QVIA SCIMVS TE IN ☧ *(Christo)*. Les inscriptions parlent du purgatoire, en donnant toujours à entendre que l'âme a besoin d'être rafraîchie, c'est-à-dire délivrée de la souffrance et mise en possession du bonheur. C'est le sens qu'il faut donner au mot *refrigerium*. DEVS REFRIGERET SPIRITVM TVVM. — ANTONIA ANIMA DVLCIS DEVS TIBI REFRIGERET.

On ne manquera pas de se familiariser de bonne heure avec ce style lapidaire.

La physionomie en est étrange. C'est d'abord une ponctuation

qu'on ne voit nulle part ailleurs ; tantôt un cœur ou une feuille ❦ sépare les mots, tantôt un signe de ce genre ✢, tantôt l'astérisque * ou le monogramme ☧. Ce sont ensuite des abréviations qui déconcertent au premier abord ; c'est une orthographe plus fantaisiste encore, avec des caractères ou des mots grecs mêlés aux expressions et aux lettres latines. C'est une phraséologie moitié chrétienne, moitié païenne ; ce sont enfin des solécismes et des barbarismes, dont cette langue singulière et vraiment à part se trouve souvent émaillée. Nous ne pouvons citer ici que deux ou trois exemples.

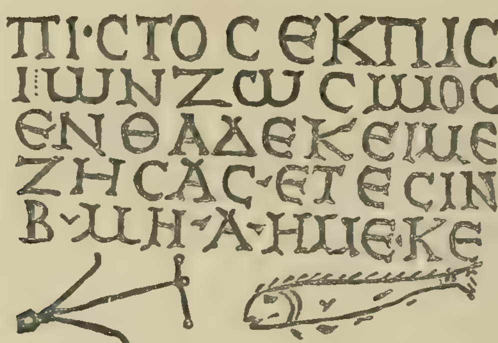


Fig. 66. — Inscriptions tumulaires.

BENEMERENTI * IENVARI
AE QVE * VISIT ANNOS PLVS
MINVS L * RECESSIT DE * SECV
LVM * S III KALENDAS APRIL
IN PACE.

Benemerenti Januariae quae vixit annos plus minus L. Recessit de saeculum S III calendas aprilis in pace.

BENEMEPENTI ΦΙΛΙΕ
ΘΕΟΔΩΡΕ ΚΥΕ ΒΙΞΙΤ
ΜΗCΙC XI ΔΙΗC XVII

Benemerenti filiae Theodorae quae vixit mesis (pour *menses*) *XI dies XVII.*

Ailleurs ce sont des acclamations : VIVAS IN DEO, et en grec : ΖΗCΗC ΕΝ ΘΕΩ ; — VIVA SIS CVM FRATRIBVS TVIS ; — des sou-

haits de vie éternelle : LONGINE DVLCIS BIBES (pour *vivas*), CELI TIBI PATENT, BIBES IN PACE; — AETERNVM VIVATIS IN XPO ; d'autres fois des mots de tendresse et de douceur : FLORENTIVS FELIX AGNELLVS DEI.

A partir de Constantin, il n'est presque pas une pierre sépulcrale qui ne porte le monogramme, le chiffre ou le signe du CHRIST, *signum Domini*, formé de la combinaison des deux premières lettres grecques du nom du CHRIST, le X et le P, ainsi disposées d'ordinaire ☧, mais se prêtant également à d'autres arrangements que nous allons étudier bientôt.

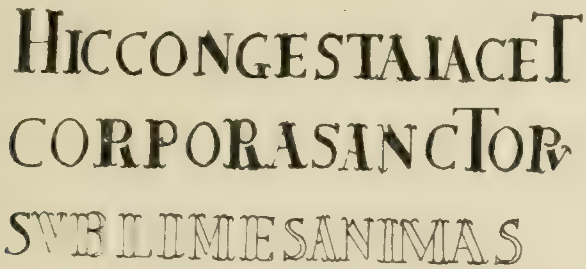


Fig. 67. — Commencement de l'inscription de la crypte des papes.

A quelle époque le monogramme a-t-il fait son apparition dans les symboles chrétiens ? Il serait difficile de l'établir par les monuments. On tient pour certain que les fidèles des trois premiers siècles en ont fait usage, que Constantin ne l'inventa point pour le placer sur son *labarum ;* mais qu'il adopta ce signe dès longtemps connu et consacré. On le trouve, avant ce prince, composé des deux lettres I et X (Ἰησοῦς Χριστός) sous cette forme ✳ ; mais on ne connait aucun monument chrétien antérieur à son règne, qui le présente dans sa vraie composition ☧ ; tandis que, chose singulière, on le voit sur certaines médailles antiques, employé par les païens, qui ne lui donnaient assurément pas sa signification chrétienne.

Il est un autre signe qu'on rencontre très fréquemment sur les pierres funéraires et sur les sarcophages chrétiens, et dont la présence parait tout à fait surprenante : nous voulons parler des sigles D. M. S., dont la signification est toute païenne : *Diis manibus sa-*

crum. Comment ces initiales ont-elles pu passer chez les chrétiens ? Il faut croire que c'était une simple formule funéraire, qu'on l'employait par routine, sans prendre garde au vrai sens des mots que ces lettres représentaient ; ou bien encore que c'était comme une marque de fabrique. Les tailleurs de pierre *(quadratarii)* la traçaient d'avance sur les marbres qu'ils préparaient, et personne n'y attachait la moindre importance.

Mais il y a dans l'épigraphie chrétienne un phénomène plus

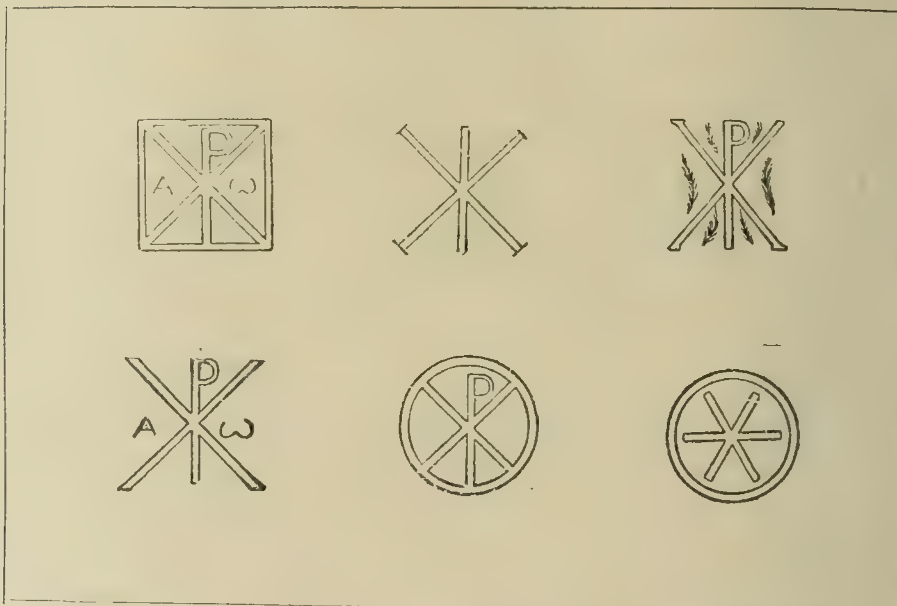


Fig. 68. — Chrismes des premiers siècles figurant sur des sarcophages.

extraordinaire, qui se manifeste partout de la façon la plus évidente. C'est la corruption de la langue. Cette belle langue du siècle d'Auguste décline visiblement sans doute ; mais elle n'est pas encore devenue, quand on l'écrit du moins, inculte, barbare et pleine d'incorrections grossières, ailleurs que dans le style lapidaire.

On en a fait un reproche à l'Église ; on l'a accusée d'avoir préparé la ruine des lettres, en laissant passer de pareilles formules sur ses tombeaux. On n'a pas réfléchi que ce phénomène tient à des causes

dont elle n'est aucunement responsable. Ce n'est pas sa faute si la langue des grands écrivains ne se maintient pas à la hauteur qu'elle atteignait au grand siècle ; ce n'est pas sa faute si l'empire romain, ouvert aux nations qu'il a conquises, est envahi de tous côtés par des flots de peuples venus de tous pays, des Africains, des Numides, des Celtes, des Ibères et d'autres ; ce n'est pas sa faute si la ville des Césars, bien avant qu'il soit question de Goths et de Vandales, est inondée de ces masses étrangères, véritables recrues de la barbarie, ignorantes, grossières, étranges d'aspect, rudes de manières et de langage.

Mais ces humbles, ces petits, l'Église ne peut ni ne veut les repousser ; c'est à eux justement que l'Évangile fait appel. Ils viennent en foule à l'Église, qui leur fait bon accueil, et qui a pour eux toutes les condescendances. Leur prononciation défectueuse, leur parler abrupt ne l'effraient pas, et elle ne juge pas à propos d'effacer, sur les parois des catacombes, les expressions que condamne la grammaire. Voulant être comprise, elle accommodait même son langage au leur; saint Augustin consentait à dire *ossum meum* pour *os meum.* Dans les Églises d'Afrique, le clergé essayait vainement d'empêcher qu'on défigurât les psaumes ; au lieu de dire : *Super ipsum efflorebit sanctificatio mea*, on chantait *floriet.* Ainsi le peuple mutilait la belle langue de Cicéron. Tous les efforts de l'Église, qui d'ailleurs n'était point une académie et qui avait une autre mission à remplir, ne pouvaient empêcher le latin de tomber dans la barbarie ; mais, du moins, elle le recueillait et le conservait dans son sein, en attendant qu'elle en fît sortir les langues modernes, avec toute leur richesse et toute leur fécondité.

Les inscriptions chrétiennes sont presque toujours gravées au ciseau, en creux, sur le marbre ou sur la pierre ; quelques-unes seulement sont tracées avec de l'encre, du cinabre ou du minium. Une grande habileté de main n'était point nécessaire pour ce genre de travail; autrement on eût été souvent embarrassé de trouver des ouvriers; nous en avons dit la raison : tant que durèrent les persécutions, il fut impossible, en effet, de former des écoles de sculpture chez les chrétiens. A quelques exceptions près, les païens avaient

seuls le monopole de la fabrication des sarcophages ornés de figures et de bas-reliefs.

Qu'avait donc à faire le chrétien riche, qui voulait se donner le luxe d'une semblable sépulture ? Il s'en allait trouver un marbrier païen, et lui commandait son monument funéraire, lui désignant les sujets qu'il fallait y représenter, écartant les scènes mythologiques, mais ne demandant rien non plus qui pût trahir sa religion. Des figures de la vie pastorale, de l'agriculture et de la chasse, c'était le thème sur lequel on brodait volontiers. On allait jusqu'à faire représenter un berger portant une brebis, ou quelqu'autre symbole chrétien, mais dont le sens était tellement voilé, l'arcane si impénétrable, que le sculpteur l'exécutait sans y rien comprendre. D'autres fois on trouvait à sa convenance un sarcophage tout fait,dans la boutique ou dans l'atelier du marbrier ; on en faisait l'acquisition, pour peu qu'il n'y eût rien d'inconvenant, rien de trop païen dans les figures ; si quelque signe de ce genre s'y laissait apercevoir, on l'effaçait, on le martelait ; tout au moins on tournait vers la muraille,pour l'empêcher d'être vue, la face ainsi déshonorée.

Sur un sarcophage découvert dans une chambre du cimetière de Calliste, on voit l'Amour et Psyché se tenant embrassés. Ces figures ont-elles été tolérées, parce qu'on y trouvait une allusion à l'amour du CHRIST pour l'âme humaine ? ont-elles été condamnées ? On dirait qu'on a voulu les enduire de plâtre pour les masquer.

On n'a jamais admis ostensiblement que des scènes païennes très innocentes, de celles que les fidèles pouvaient choisir, parce qu'elles se prêtaient à un sens symbolique et religieux.Quant aux sujets franchement chrétiens, il est rare d'en trouver des exemples, avant le règne de Constantin. Il y en avait cependant ; car, à la fin du quatrième siècle, Rufin parle de sarcophages anciens avec des figures chrétiennes, un entre autres, sur lequel figurait l'histoire de Jonas. Bottari en reproduit un autre, où l'on voit Daniel offrant la pâtée au dragon : les archéologues croient qu'il ne peut être postérieur à la seconde moitié du troisième siècle. Enfin, quelques urnes funéraires du musée de Latran,dont les bas-reliefs sont exclusivement chrétiens,

accusent dans leur exécution, au dire du chanoine Settele, tant de supériorité sur les bas-reliefs de l'arc de Triomphe de Constantin, qu'il faut bien les faire remonter plus haut. M. de Rossi a édité un fragment en ce genre, qui porte la date de l'année 273, et il assure que plusieurs sarcophages du cimetière de Calliste sont antérieurs à Constantin.

Toutefois, la difficulté de se procurer des sarcophages chrétiens fut telle, qu'on dut approprier des tombeaux anciens aux sépultures des fidèles. Les exemples en furent très fréquents, au dire de M. Raoul Rochette, qui pousse un peu loin cette opinion. Il veut que l'urne de porphyre, où fut renfermé le corps de sainte Hélène, et dont les bas-reliefs représentent des combats, soit un monument antique et païen. Seroux d'Agincourt n'est pas de cet avis ; il surprend dans la sculpture des traces de décadence tellement marquées, qu'il ne peut l'attribuer qu'à l'époque constantinienne.

Dans les fouilles que Pie VI fit exécuter au Vatican pour la construction de la nouvelle sacristie de Saint-Pierre, on a trouvé un sarcophage *bisome*, païen à l'origine, devenu chrétien plus tard. L'inscription porte qu'il contient les corps de deux serviteurs de Dieu, tandis que les bas-reliefs représentent des bacchanales. La même observation s'applique au sarcophage d'une vierge du Christ. La sculpture nous montre Bacchus entouré d'Amours ; l'inscription nous apprend que ce tombeau a servi de sépulture à une servante du Seigneur nommée Agapetilla. AGAPETILLA ANCILLA DEI. Seulement ici, le ciseau chrétien a fait son œuvre, à côté de celle de l'instrument païen ; la jeune vierge est debout aux deux extrémités du monument. La main qui a sculpté cette orante n'est certainement pas celle qui a taillé la figure de Bacchus.

Cette dernière image n'eût pas été regardée comme innocente. Il était défendu de faire des faux dieux ; celui qui eût oublié cette prohibition aurait en vain cherché à s'excuser en disant qu'il ne les adorait pas ; toute la société des fidèles lui eût crié avec Tertullien : « Tu les adores, toi qui les fais pour qu'ils soient adorés. Ce n'est pas la vie d'un animal que tu leur sacrifies, c'est ton âme ! Tu

leur immoles ton génie et tu leur offres tes sueurs en libations. »

On se demande comment cette sévérité, très légitime d'ailleurs n'alla pas jusqu'à défendre de faire servir un monument païen à des sépultures chrétiennes; mais l'Église, qui sut employer à la gloire de Dieu les dépouilles des temples anciens, en les purifiant, pouvait aussi bien purifier les tombeaux. Il y en eut de nombreux exemples, surtout dans les Gaules. Les restes mortels de saint Andéol furent recueillis dans le sarcophage d'un jeune Romain nommé Tib. Jul. Valerianus. Le même fait se reproduisit pour saint Victor et pour saint Mauron, évêque de Marseille ; ce fut, au neuvième siècle encore, un sarcophage ancien, représentant l'enlèvement de Proserpine, qui servit de cercueil à Charlemagne.

S'il y eut peu de sarcophages taillés par des mains chrétiennes, avant la fin des persécutions, les œuvres de sculpture, dans un autre genre, ne furent pas moins rares. Il faut citer toutefois la magnifique statue de saint Hippolyte, qui a été découverte, en 1551, dans les fouilles pratiquées aux environs de Saint-Laurent-hors-les-Murs, et qui est aujourd'hui placée au musée de Latran. C'est, au dire de Winckelmann, l'œuvre la plus parfaite de la sculpture chrétienne primitive. Le saint docteur, vêtu à la façon des anciens philosophes, est assis sur un siège de marbre ; il appuie son coude droit sur un livre qu'il tient de la main gauche. La pose est excellente, le corps et les draperies sont d'une grande pureté de style. Sur un des côtés du siège est gravé le cycle pascal, qu'on lui attribue, avec la liste de ses ouvrages, à l'exception des derniers qu'il composa; ce qui donne lieu de croire que la statue a été faite de son vivant, probablement au temps d'Alexandre Sévère. C'est, en ce genre, le plus ancien monument qui soit venu jusqu'à nous.

Il y a encore au musée chrétien du Vatican une statue en marbre qui a été tirée, croit-on, des catacombes, et qui doit être à peu près de la même époque. C'est un Bon Pasteur, d'un beau style et d'une exécution large. Il est vêtu d'une tunique courte, drapée avec art et serrée par une ceinture autour de ses reins ; il a les genoux et les bras nus, porte la chaussure des bergers et tient le *pedum* de la

main gauche. Son visage exprime une certaine mélancolie. La brebis



Fig. 69. — Statue de saint Hippolyte, conservée au Musée de Latran.

se dresse sur ses épaules et soulève la tête, pour faire entendre un joyeux bêlement,

La statue de sainte Agnès, du même musée, paraît être du même temps. Le goût et l'élégance qui distinguent ces figures leur feraient, sans trop de désavantage, supporter la comparaison avec les bonnes productions de l'art antique, et leur donnent un rang supérieur aux œuvres de cette époque, dues à l'inspiration païenne.

Reprenons l'étude des sarcophages. Ces monuments, tels que les a produits l'antiquité païenne et chrétienne, ont la forme d'un parallélogramme oblong et présentent quatre faces verticales, deux grandes et deux petites, destinées à recevoir les sculptures et à supporter la tablette, ou couvercle du tombeau. Dans les catacombes, le sarcophage eut sa place marquée sous le cintre de l'*arcosolium*, où il était ordinairement éclairé par un luminaire, ainsi que les peintures environnantes. Dans les petites basiliques, élevées en plein air sur le tombeau des martyrs, il occupait le point central, entre les trois arcades des absidioles ; dans les grandes basiliques, on rangea souvent plusieurs sarcophages dans l'abside, autour des restes mortels des martyrs, auxquels ils formaient une garde d'honneur.

Le musée de Latran comprend une riche collection de ces monuments. Celui qui occupe l'extrémité de la salle principale, et qui attire le plus les regards, a été découvert dans les fouilles pratiquées récemment pour la reconstruction de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, au-dessus de la tombe même de l'apôtre : il y était probablement depuis la fin du quatrième siècle. Il est partagé en deux étages, par une frise longitudinale. Un médaillon rond, contenant les bustes des deux époux qui y furent ensevelis, occupe le centre de la partie supérieure. Dans cette partie, voici l'ordre des sujets : les trois personnes de la Sainte Trinité, figurées par trois personnages barbus, procèdent à la création d'Ève ; le Père est assis sur une chaise drapée, le Saint-Esprit est derrière lui, le Fils en avant ; Ève sort du côté d'Adam, endormi et couché à leurs pieds. Viennent ensuite Adam et Ève debout, et le serpent qui offre la pomme fatale à la mère du genre humain. Le Sauveur est au milieu des coupables, il présente à Adam les épis que celui-ci cultivera désormais à la sueur de son front ; à Ève, un agneau dont elle devra filer et tisser la

laine. De l'autre côté du médaillon, le CHRIST, le bâton du commandement à la main, change l'eau en vin et multiplie les pains, qu'on voit marqués d'une croix dans les corbeilles. C'est la figure de l'eucharistie, qui donne la vie et assure la résurrection ; et, pour le prouver, voici le Sauveur qui ressuscite Lazare.

Dans l'étage inférieur, au-dessous des trois personnes de la Sainte Trinité, le Verbe incarné est tenu sur les genoux de sa mère et reçoit les présents des trois mages. Au premier abord, on serait tenté de croire que la figure qui apparait debout, derrière la Vierge, n'est autre que saint Joseph ; mais on s'aperçoit qu'elle ressemble absolument au personnage placé au-dessus d'elle, et qui représente le Saint-Esprit. C'est donc ici encore le Saint-Esprit, de qui Marie a conçu son divin fils. Après les mages, le Sauveur rend la vue à l'aveugle-né. Le groupe du milieu représente Daniel, exposé nu dans la fosse aux lions, contre lesquels DIEU le Père le protège ; tandis que le Fils lui amène le prophète Habacuc, avec une corbeille de pains, touchante allusion aux scènes de la persécution, aux bêtes de l'amphithéâtre, qui souvent respectèrent les confesseurs, aux martyrs nourris de la sainte eucharistie dans leur prison. Pour terminer la série, déjà si bien remplie, de ces sujets chrétiens, voici le Sauveur annonçant à saint Pierre son triple reniement, avant le chant du coq qu'on voit à leurs pieds. Puis les satellites d'Hérode entraînent saint Pierre en prison ; l'apôtre, dans ces scènes, porte le bâton du commandement. Enfin le chef de l'ancien peuple, Moïse, frappe de sa verge le rocher d'où l'eau s'épanche.

En entrant dans la même salle, le premier sarcophage qu'on aperçoit à gauche, à en juger par le style et par l'exécution des bas-reliefs, parait être antérieur à Constantin. On y voit encore, a côté de Moïse frappant le rocher, l'emprisonnement de saint Pierre, puis la résurrection de Lazare et le Bon Pasteur avec ses brebis. Le sujet principal est l'histoire de Jonas, avec ses différents épisodes. Le sculpteur a figuré la mer avec ses monstres marins, des pêcheurs, et aussi Noé, dans une petite boite carrée, représentant l'arche.

Signalons encore, dans ce musée de Latran, un autre sarcophage,

dont la face principale est divisée en cinq compartiments par des pilastres corinthiens, qui encadrent des scènes de l'histoire de la Passion. Ces sujets, qu'on ne trouve guère que sur les sarcophages, y sont cependant assez rares encore au quatrième et au cinquième siècle, et lors même qu'on se décide à y faire figurer le CHRIST, on le montre toujours calme et sans douleur. L'opinion chrétienne, tout en croyant fermement à ses souffrances, ne s'était pas encore habituée à le représenter au milieu des humiliations et des tourments. Dans le compartiment central, se dresse le *labarum* gardé par deux soldats, avec le monogramme entouré d'une couronne ; une barre horizontale coupe la hampe du *labarum* et forme la croix. Dans les deux compartiments de gauche, on voit le Sauveur comparaître devant Pilate ; à droite, Simon le Cyrénéen l'aide à porter sa croix.

Nous prendrons ailleurs un sarcophage, décoré de bas-reliefs sur toutes ses faces, et qui appartient aux meilleurs temps de la sculpture chrétienne. Il a été tiré du cimetière du Vatican, et se trouve dans l'église de Sainte-Agnès, place Navone. Sur le côté principal, les figures sont distribuées en six compartiments, à droite et à gauche du groupe central. Les sujets sont encadrés par des colonnes qui supportent un entablement corinthien. Au milieu, le Sauveur jeune et imberbe est assis entre les apôtres Pierre et Paul. Il présente au premier un volume roulé. Ses pieds reposent sur un voile arrondi que tient déployé un personnage en demi-figure, représentant le ciel : c'est, comme nous l'avons observé déjà, une réminiscence de l'antique. Le premier des sujets, à gauche du spectateur, est le sacrifice d'Abraham ; une main, qui apparaît à la partie supérieure, indique l'intervention de l'Éternel. A droite, à la place correspondante, on voit Pilate assis sur son tribunal et se lavant les mains ; mais le CHRIST est absent, et ce détail seul ferait supposer ce monument plus ancien que le précédent. Dans les autres compartiments, huit apôtres sont distribués deux à deux. L'un des petits côtés du tombeau nous montre saint Pierre, au moment où il renie son Maître ; le coq y figure sur une colonne ionique. Sur la face opposée, Moïse jeune et imberbe frappe le rocher, au pied duquel deux

Hébreux sont agenouillés, pour puiser l'eau qui jaillit en abondance.

Enfin, il faut dire un mot du célèbre sarcophage de Junius Bassus, qu'on peut voir dans la crypte de Saint-Pierre. Junius Bassus était un illustre personnage, *vir clarissimus*, qui mourut en 359, peu de temps après avoir été nommé préfet de Rome. Son monument de marbre blanc est d'un grand style, orné de bas-reliefs délicatement sculptés. Outre certaines scènes bibliques et évangéliques assez usitées, on y remarque l'arrestation de Jésus au jardin des Oliviers, sa condamnation au tribunal de Pilate, son entrée triomphante à Jérusalem, enfin un épisode de l'histoire de Job. Les frises qui couronnent les arcades des cinq compartiments sont très remarquables par leur symbolisme. C'est l'agneau qui tient la place des



Fig. 70. — Sarcophage strigillé, au cimetière de Calliste.

personnages ; il joue le rôle des trois enfants dans la fournaise ; armé de la baguette, il remplace Moïse et surtout le Christ, il opère les miracles de la multiplication des pains et de la résurrection de Lazare.

Les sculptures ne sont pas toujours ainsi prodiguées sur les sarcophages ; il arrive souvent que la face antérieure en est seule revêtue, et qu'il n'y a, sur les autres côtés, que de simples cannelures présentant la forme d'un S très allongé, et connues sous le nom de strigilles. Il en est enfin qui sont complètement strigillés, avec un simple médaillon au centre, dans lequel est inscrit assez souvent le monogramme du Christ. Ils ne sont pas dépourvus d'intérêt, car on peut y suivre les phases diverses par lesquelles dut passer ce monogramme, avant d'arriver à n'être plus qu'une croix nue, et

présentée sans aucune dissimulation. Ce seul fait nous révèle tout un côté très curieux de l'histoire religieuse des premiers siècles.

Les chrétiens eurent toujours pour la croix la plus haute vénération. Il n'est pas douteux que le signe de la croix ne soit d'origine apostolique. C'était la marque essentielle et première, à laquelle les fidèles se reconnaissaient entre eux. Longtemps avant Tertullien, il était d'un usage universel ; plusieurs passages de ce docteur ne laissent pas le moindre doute à cet égard. Il n'en est pas moins constant que, en ce qui regarde la représentation directe de l'instru-



Fig. 71. — Sarcophage trouvé au Vatican.

ment du salut, les premiers chrétiens éprouvèrent de longues hésitations, et ne purent se décider que très lentement à exposer la croix sur des monuments publics.

De très bonne heure, sans doute, il y en eut des images ; mais elles étaient faites pour le culte privé, et généralement sur de petits objets, faciles à dissimuler ; on est du moins assez autorisé à le croire. On peut voir, dans l'ouvrage de M. Perret, des amulettes et des anneaux antérieurs à Constantin, sur lesquels apparaît plus ou moins clairement la figure de la croix. Mais on y regarda bien davantage, quand il s'agit de l'introduire en public. Les persécu-

tions avaient pris fin depuis longtemps, et l'on ne pouvait se résigner encore à montrer ostensiblement l'instrument du supplice divin. On était entouré de païens ; on ne voulait pas braver leurs moqueries et causer ainsi du scandale aux faibles.

Le monogramme avait cet avantage qu'il représentait à la fois, d'un façon détournée, le nom et la croix du Sauveur, en même temps qu'il satisfaisait au besoin du secret, qui fut un des traits caractéristiques de l'Église primitive. On peut tenir pour certain, comme nous l'avons indiqué, qu'on connaissait déjà le chrisme sous cette forme ☧, au temps même des persécutions ; il ne fut pas modifié pendant le règne du prince qui l'avait adopté pour son *labarum*. On le trouve sur de nombreux sarcophages, sur des monnaies, des médailles et des bijoux de cette époque.

Vers la moitié du quatrième siècle, le monogramme ou le chrisme apparut avec un nouveau trait, à l'aide duquel la croix se dessina au milieu des initiales grecques du CHRIST, X et P, en cette forme ☧.

Quelques années plus tard, le X fut supprimé, et il résulta cette nouvelle modification ⳩, qui subsista concurremment avec la précédente jusqu'à la fin du quatrième siècle. Dès les premières années du cinquième, le P disparut à son tour ; le monogramme s'éclipsa pour faire place définitivement à la croix dans sa vraie forme, la croix latine ✝, qui allait désormais régner dans les arts, comme elle règne dans le monde.

Un certain nombre de sarcophages strigillés offrent, dans leur médaillon central, au lieu du monogramme, une ou deux et quelquefois trois figures formant un groupe. Dans les tombeaux *bisomes* de deux époux, ce sont leurs portraits en buste qui occupent cette place. Ils se détachent sur une coquille, arrondie en forme de bouclier. Ce sont les images dites *clypeatæ*. Quelquefois les deux personnages sont en pied et se donnent la main, comme dans le sarcophage de Probus. On les voit encore placés de chaque côté du Sauveur, qui est plus grand qu'eux, et qui apparait debout, sur la montagne mystique, d'où s'échappent quatre fleuves, symboles des quatre évangélistes.

Les sujets historiques des sarcophages sont les mêmes que ceux de la peinture, seulement le cycle s'est développé, et bon nombre de scènes,que le pinceau n'avait pas traitées, ont passé dans le domaine du sculpteur. Il paraît probable que l'Église avait fixé, dès le commencement, les principaux types qu'on devait exécuter. Mais il arrivait quelquefois à l'artiste d'échapper à cette direction et de se tromper dans l'interprétation de son sujet. Quand il mêlait les bergers et les mages autour de l'enfant Jésus, il suivait son caprice et non plus le magistère de l'Église. Il y en a d'assez nombreux exemples. Celui que reproduit M. Raoul Rochette, dans un dessin beaucoup trop flatté, est loin d'être, comme il le dit, d'une exécution parfaite. Les trois mages sont imberbes, coiffés de la tiare phrygienne et vêtus du costume qu'on leur donne toujours à cette époque. Les défauts de la sculpture laissent à peine deviner la nature de leurs présents : on dirait des couronnes ou des fruits. L'enfant Jésus est couché, tout emmailloté, dans une sorte de berceau en osier, auprès duquel figurent le bœuf et l'âne, assez bien dessinés. Derrière le berceau, se tient un berger, avec le *pedum* à la main. A l'extrémité, la Vierge est assise dans une bonne attitude. Elle est vêtue d'une tunique à manches étroites, avec un manteau qui lui couvre la tête et l'enveloppe. C'est ce costume qui a été généralement adopté pour la sainte Vierge, et qu'on trouve exactement le même dans une mosaïque du cinquième siècle, à Sainte-Marie-Majeure. M. Rohault de Fleury a donné de ce bas-relief un dessin bien plus exact que celui de M. Raoul Rochette.

Les sarcophages d'une très bonne exécution ne sont pas rares. Il est à remarquer que la sculpture a conservé, mieux et plus longtemps que la peinture, les traditions de l'harmonie et de la pureté des lignes. Si les circonstances eussent été moins défavorables, on eût vu sans doute, sous l'influence de la pensée religieuse, une véritable renaissance se produire dans les arts.

La Rome impériale s'efforçait de conserver le flambeau du génie. Constantin s'appliquait avec persévérance à illustrer son règne par la gloire des monuments. Partout s'élevaient des basiliques, qu'il

décorait avec magnificence. La peinture, la mosaïque et la sculpture étaient appelées à exprimer librement l'idée chrétienne. L'empereur y prodiguait ses trésors. Déjà il avait donné à l'empire une nouvelle capitale en Orient, et le mouvement artistique émigrait avec lui sur les rives du Bosphore.

On se ferait difficilement une idée des magnificences que déploya Constantin dans la ville qu'il venait de fonder et qui porte son nom. A Rome même, ses libéralités dépassèrent tout ce qu'on peut imaginer. Dans l'abside de la basilique du Vatican, il fit placer, d'un côté la statue du Sauveur assis au milieu de ses apôtres, de l'autre, le Sauveur encore, accompagné de quatre anges. Toutes ces figures étaient en argent battu, de grandeur naturelle, avec des incrustations de pierres précieuses pour les yeux; chacune d'elles pesait de quatre-vingt-dix à cent livres. Là se trouvait encore un dais d'argent, avec des bas-reliefs, du poids de deux mille livres.

Se figure-t-on ce que devait être le baptistère? Le bassin dans lequel l'eau s'épanchait était d'argent massif et pesait plus de trois mille livres; au centre de la fontaine s'élevaient des colonnes de porphyre qui supportaient des lampes d'or de cinquante-deux livres. Un agneau d'or de trente livres versait l'eau dans le réservoir. A droite et à gauche étaient deux statues de grandeur naturelle, l'une du Sauveur, l'autre de saint Jean-Baptiste, du même métal et d'un poids de cent soixante-dix livres, sans parler d'une foule d'autres merveilles, à la nomenclature desquelles Anastase, le bibliothécaire, ne consacre pas moins de dix pages. Malheureusement, il n'y a chez lui que des énumérations très précises, mais très sèches, jamais une description, rien de ce qui pourrait faire pressentir les formes, ni même donner la moindre idée de la valeur artistique.

Le génie de la Grèce antique se réveilla-t-il sous l'influence de ces prodigalités? Nous ne le pensons pas. Le goût s'était altéré; les vrais principes constitutifs de la beauté s'étaient perdus presque partout. La richesse de la matière l'emportait sur la correction des lignes. Une œuvre était estimée, non plus en raison de la correction des formes, de la noblesse de l'attitude, de la vérité de l'expression, mais

en raison de la valeur du métal, qui tendait à remplacer le marbre, regardé comme peu digne de servir à la représentation des types divins. On s'engageait ainsi dans une voie fausse et désastreuse. La rareté de la matière et plus encore les difficultés de la fonte ne devaient pas tarder à rendre de plus en plus insolite la production des œuvres d'art.

Joignez à cela la haine passionnée dont furent l'objet les statues antiques dans toute l'étendue de l'empire, la destruction des faux dieux, décrétée par des édits impériaux, les barbares bientôt envahissant la capitale et les provinces. Contre de pareils éléments de décadence et de ruine, on comprendra que l'action toute seule de la foi chrétienne n'ait pu conjurer les effets de tant de fatales influences.

Il faut le dire pourtant, les barbares, les Goths, les Vandales, les Lombards en Italie, les Francs dans les Gaules, généralement n'ont pas détruit à plaisir. Il y eut même parmi eux des souverains qui s'appliquèrent à faire refleurir, avec l'ordre et la paix, les lettres et les arts. Quand, après avoir vaincu et tué Odoacre, Théodoric se fut établi à Ravenne, il mit tous ses soins à restaurer le vieil édifice de l'empire. Ce barbare avait compris les avantages de la civilisation. Les monuments romains étaient à ses yeux la plus haute expression du génie, et il fallait les conserver. Il avait confié à un architecte le soin de les garder à Rome ; et lui ordonnait de s'appliquer à l'étude de l'antiquité et d'en rechercher les chefs-d'œuvre. Il faisait construire des édifices sur le plan des anciens modèles, et son tombeau, qu'on voit encore à Ravenne, est une imitation des mausolées d'Auguste et d'Adrien.

Tant que dura le goût des beaux sarcophages, la sculpture ne périt pas tout entière. Ce genre de sépultures florissait de toutes parts au cinquième siècle. Rome, Ravenne et Arles étaient les grands centres où s'étaient établies des écoles importantes, ayant chacune leurs règles communes et leur originalité propre ; ces écoles rayonnèrent sur les autres villes des Gaules et de l'Italie, et y firent éclore des œuvres vraiment remarquables. Il ne faut pas croire que les sculp-

tures chrétiennes du quatrième ou du cinquième siècle soient partout aussi pauvres, aussi incorrectes et grossières, que les bas-reliefs de l'arc de triomphe de Constantin. Arles et Ravenne ont produit des sarcophages d'une incontestable beauté ; il y a dans tel sujet, comme le Passage de la mer Rouge, de la largeur, de l'aisance et du mouvement ; on dirait une imitation des belles batailles représentées sur les bas-reliefs de l'antiquité.

Ainsi se maintenait le goût du beau dans nos pays, à Arles, à Aix, à Marseille, à Saint-Maximin et sur les bords du Rhin, où la conquête romaine l'avait introduit. L'usage des sarcophages était devenu chez nous très général. Grégoire de Tours en cite de nombreux exemples. Il mentionne entre autres un sarcophage de marbre blanc de la basilique de Saint-Vérand, près de Saint-Allire, sur lequel le sculpteur avait représenté les miracles de JÉSUS-CHRIST et des apôtres ; et encore le tombeau sculpté de Galla : *Sepulcrum sculptum sanctae memoriae Gallae*. M. Le Blant en signale dans beaucoup d'autres villes, à Clermont, à Saint-Piat, à Carpentras, à Narbonne, à Reims, à Soissons.

C'est partout le même système de construction et de décoration ; ce sont les mêmes sujets, et traités de la même manière, mais avec quelques-uns en plus. On y retrouve les types consacrés à Rome. La tradition artistique, fixée par l'Église pour le cycle religieux, se répandait sans s'altérer.

Cependant, lors même qu'il est visible que les artistes obéissent partout à des principes hiératiques, le génie de la nation se trahit aussi dans le choix et dans la disposition des sujets. Le Passage de la mer Rouge est très fréquemment reproduit chez nous avec des détails qui ne se trouvent pas en Italie. L'histoire de Suzanne appartient en propre à nos sarcophages. C'est, dit-on, une allusion à la situation de l'Église des Gaules, exposée aux pièges des ariens, Goths, Bourguignons et Vandales. Enfin, parce qu'on est plus éloigné du foyer du paganisme, on est moins gêné pour traiter l'histoire de la Passion du Sauveur. Sur un sarcophage de Marseille, on voit JÉSUS saisi et entraîné par les satellites du grand

prêtre ; sur le tombeau de sainte Madeleine, c'est la trahison de Judas ; ailleurs, c'est Jésus devant Pilate. On peut ajouter encore à ces sujets celui de la résurrection du Christ,qui ne figure pas dans les bas-reliefs de Rome, et le massacre des saints Innocents. Les sarcophages de notre pays se rapportent principalement à deux types : ceux de Toulouse, qui sont lourds et barbares, et ceux d'Arles, qui sont d'un bien meilleur style.

En Italie comme dans les Gaules, ce furent toujours des mains chrétiennes qui exécutèrent ces sculptures du moins à partir de la conversion de Constantin. On y trouve une telle intelligence des sentiments religieux et des exigences de la foi, un tel culte de l'idéalisme et de la spiritualité, même dans le dédain de la forme, qu'il est impossible d'en attribuer la confection à des idolâtres. Lors même que les sculpteurs ont été formés à la pratique de leur art auprès des maîtres de l'école païenne,et qu'on s'en aperçoit au genre d'architecture et d'ornementation qui prévaut dans leur œuvre, on sent que la foi nouvelle les a gagnés à sa cause, et que, une fois convertis, ils ont rejeté loin d'eux le vêtement usé de la mythologie, pour prendre la robe blanche de la croyance chrétienne.

Leurs noms, Dieu seul les connaît ; ils n'ont jamais pris la peine de les graver sur leur œuvre ; c'est par hasard que quelques-uns sont arrivés jusqu'à nous,ennoblis par une gloire qui n'est pas même celle du talent, mais qui donna du moins à leur profession la plus brillante illustration, le baptême sanglant du martyre. Nous savons en effet, par le martyrologe, que les sculpteurs Claudius, Symphorianus, Nicostratus, Castorius et Simplicius scellèrent ainsi de leur sang leurs travaux et leur croyance. Deux ans plus tard, suivant Baronius, quatre autres sculpteurs restés inconnus les suivirent dans cette voie. En outre, Boldetti nous a donné l'épitaphe d'un sculpteur chrétien qu'il a découverte au cimetière de Priscille. Elle est ainsi conçue :

MARTIO. APRILI. ARTIFICI. SIGNARIO. QVI VIXIT.
ANNIS. XXXVII. MENSES. DVO. DIES. V.
BENEMERENTI. IN. PACE.

Les instruments de profession, gravés sur les pierres tumulaires en ont fait connaître quelques autres. Enfin, un monument très intéressant à cet égard a été mis au jour par Fabretti. C'est celui du chrétien Eutropius, un sculpteur de sarcophages assurément, car il s'est représenté lui-même sur sa pierre tumulaire, travaillant avec son fils, comme l'indique l'inscription du tombeau ; et l'on voit le jeune homme occupé à faire tourner la meule qui met en mouvement le ciseau de son père.

Honneur à ces modestes artistes qui, pour exprimer d'une manière durable la pensée chrétienne et pour rendre hommage aux cendres des fidèles morts dans le Seigneur, n'ont pas craint de braver les périls de la persécution, de consacrer leurs jours à des labeurs qui ne pouvaient ni leur donner la gloire d'ici-bas, ni même satisfaire le rêve de leur âme ; car trop souvent les résultats obtenus trahissaient leurs efforts. Plus d'une fois sans doute, le génie religieux ouvrit ses ailes et leur fit entrevoir des visions du ciel alors que leur main, enchainée aux procédés de la routine et de la décadence, ne parvenait qu'à ébaucher quelque lourde et grossière image. N'importe ; la page qu'ils ont écrite humblement n'en reste pas moins gravée au livre de nos origines chrétiennes, et nous devons pieusement recueillir les révélations qu'elle nous apporte.

Chapitre Huitième.

PREMIÈRES SCULPTURES CHRÉTIENNES. — LES PETITS OBJETS SCULPTÉS, GRAVÉS OU MOULÉS.

IL nous faut maintenant, dans le coup d'œil rapide que nous donnons aux origines de l'art chrétien, prêter quelque attention à des monuments de proportion minimes, mais de très grand intérêt au point de vue de l'histoire de l'art et de la marche de la pensée religieuse.

Ce sont de précieux débris de l'antiquité sacrée, qui ont été, pour la plupart, découverts en ces derniers temps dans les sépultures des catacombes, où ils sont restés quinze siècles environ ensevelis dans la poussière des tombeaux; mis en lumière aujourd'hui, ils rendent à la religion chrétienne plus d'un témoignage qu'il est bonde recueillir.

Parmi ces objets, nous distinguons spécialement les anneaux sigillaires et leurs pierres gravées, les amulettes et les tessères d'hospitalité, les vases et les lampes funéraires, les ampoules ou fioles du sang des martyrs, les coupes de verre à fond d'or, enfin les inscriptions, dont il a été déjà dit un mot précédemment.

L'usage d'ensevelir les morts avec certains objets précieux, avec les instruments qui leur étaient chers et qui devaient servir à faire connaitre ce qu'ils avaient été, remonte à la plus haute antiquité, et semble avoir été pratiqué chez tous les peuples. Dans les âges préhistoriques de la pierre taillée ou polie, le guerrier était enseveli déjà avec sa hache, la femme avec ses bracelets de petites pierres, ses colliers de vertèbres de poissons. Les chrétiens, disposés à admettre toutes les coutumes qui n'avaient rien de mauvais, ont trouvé celle-ci encore établie et l'ont gardée. C'est ainsi que les tombeaux des catacombes renferment des objets qui rappellent la condition, l'âge, le sexe, le genre de vie ou de mort de ceux qui y sont renfer-

més. On y trouve surtout en grande quantité des anneaux ou bagues, avec ou sans chaton, et des pierres précieuses gravées, portant des figures et des symboles, lesquelles faisaient partie des anneaux et y étaient enchâssées.

L'usage des anneaux est bien ancien, et il a été très répandu. Il semble, d'après la Genèse, que les patriarches l'avaient déjà ; il n'est pas douteux que, dès le temps des apôtres, il s'était introduit chez les chrétiens. L'église Sainte-Anne à Rome possède un anneau qu'on dit être l'alliance de la sainte Vierge, et l'on montre à Pérouse une améthyste à laquelle on attribue la même provenance.

Toujours est-il que les chrétiens pouvaient se livrer à la fabrication de ces bijoux. La profession d'orfèvre n'était point défendue chez eux, pas plus que les métiers du lapidaire et du graveur. Quand, plus tard, la voix des Pères protesta contre l'emploi qu'on faisait de l'or et des pierreries, ce ne fut pas pour condamner ceux qui travaillaient les bijoux avec le goût et l'art dont on était capable, mais bien pour réprouver des prodigalités insensées qui mettaient aux doigts et aux oreilles de certaines femmes chrétiennes ce qui eût suffi à nourrir cent familles pauvres pendant plusieurs années. Cette pensée indignait saint Jean Chrysostome, et les autres saints docteurs faisaient écho à sa parole.

L'abus était condamnable, l'usage ne l'était pas. On trouve cet usage établi dans les Gaules aussi bien qu'à Rome. Les sépultures franques et germaines explorées par M. l'abbé Cochet en fournissent des preuves abondantes ; et, dès le sixième siècle, Grégoire de Tours signalait, dans la cathédrale de Saint-Vérand, le tombeau d'une jeune fille trouvée avec plusieurs anneaux à ses doigts.

Des parents chrétiens eurent aussi la touchante pensée d'ensevelir avec l'enfant que la mort leur avait ravi les jouets qui conviennent à cet âge, ceux dont il s'était servi et qu'il avait aimés. Boldetti a exhumé des sépultures chrétiennes quatre poupées en ivoire, avec des membres articulés, qui pouvaient être mis en mouvement au moyen d'un fil. Perret les reproduit après lui dans son grand ouvrage, avec un petit cheval en terre cuite provenant du cimetière

de Saint-Sébastien, ainsi que des grelots ou petites clochettes de bronze, qui étaient aussi des jouets d'enfants.

Quelques autres objets servant à la toilette ont été aussi décou-

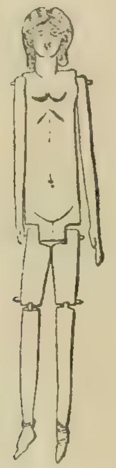


Fig 72. — Poupée en ivoire trouvée dans les catacombes.

verts dans les tombeaux de jeunes filles ou de femmes. Telle est l'épingle d'argent à six faces du cabinet de l'abbé Greppo, laquelle porte sur un de ses côtés : ROMULA, sur un autre : VIVAS IN



Fig. 73. — Fragment d'un cheval en terre cuite trouvé au cimetière de Saint-Sébastien.

DEO, et sur un troisième : SEMPER. Telle est encore une épingle d'ivoire terminée par une tête de femme coiffée à la mode romaine du temps d'Adrien, qu'on peut voir aussi avec la précédente dans l'ouvrage de Perret.

Dès les premiers siècles, l'anneau fut le signe de l'autorité épiscopale. « Le pontife porte l'anneau, dit saint Optat de Milève, afin qu'il connaisse qu'il est l'époux de l'Église et que pour elle, à l'exemple du CHRIST, il sacrifie sa vie s'il le faut. » Le sceau qu'on apposait avec l'anneau se rapporte au temps où la discipline du secret était en vigueur : « Le pontife, poursuit le saint docteur, peut sceller ainsi et mettre à l'abri des perfides les mystères de l'écriture, pour leur dérober les secrets de l'Église. » Le tombeau de saint Caïus, qui prit possession de la chaire de saint Pierre en l'année 283, fut découvert en 1622 avec l'anneau du saint pontife. Il n'y a pas lieu de penser que saint Caïus ait été le premier à le porter ; ses successeurs ne dérogèrent jamais à cet usage, et signèrent plus tard leurs actes publics : *Sub annulo Piscatoris.*



Fig. 74. — Deux anneaux de modèles différents.

L'anneau des évêques était d'or avec une pierre précieuse pour chaton, sans entaille ni figure. Cette réserve toutefois ne paraît pas avoir été absolue. Le chaton de l'anneau du pape saint Eusèbe portait d'un côté le monogramme du CHRIST, de l'autre les initiales de son nom.

Les anneaux sigillaires ont d'ordinaire un large chaton, lequel affecte quelquefois la forme de la plante d'un pied et porte le nom de celui auquel il appartenait, écrit en entier. Perret en donne deux exemples dans la planche XIe du quatrième volume de son ouvrage, l'un avec le nom de FORTUNIUS, que nous reproduisons ici, l'autre avec celui de VITALIS. Souvent encore on y lit des sentences : SPES IN DEO, ou : VIVAS CUM DEO. La forme de la plante du pied donnée

au cachet indique, suivant les antiquaires, que celui qui s'en sert exprime ainsi son droit de propriété sur l'objet qui en est marqué.

Ce ne sont pas seulement les inscriptions des pierres gravées qui sont dignes d'attention, les symboles qu'elles portent sont des plus variés et des plus intéressants. Saint Clément, dans son livre *de Pedagogo*, a signalé les principaux emblèmes chrétiens alors en usage, tels que le monogramme du CHRIST, le poisson, la colombe, le navire, l'ancre, la lyre, la palme, l'olivier. Ce sont aussi ceux qu'on rencontre le plus fréquemment sur les pierres gravées. Le monogramme ou chrisme, composé, comme on l'a dit, des deux premières lettres du nom du CHRIST, du X et du P diversement enlacés, suit ici la même progression que sur les tombeaux, avec cette différence que

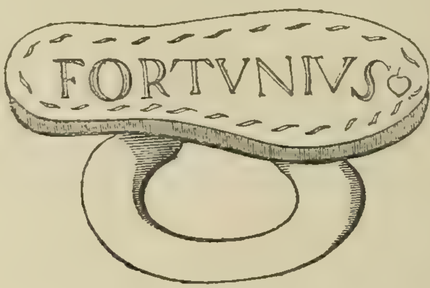


Fig. 75. — Anneau avec chaton en forme de plante du pied.

la croix hésite moins à y paraître et ne s'y dissimule pas autant, les petits objets étant par leur nature moins exposés que les grands monuments à des regards indiscrets. C'est ainsi que la pierre gravée qui porte le numéro 26 dans la planche dessinée par Perret, présente nettement la figure de la croix avec cette inscription deux fois répétée : IHCOY (JÉSUS). La colombe est posée sur une des branches. L'apparition de la croix sur ce petit monument, qui paraît bien être antérieur à Constantin, est un fait très remarquable. Peu importe que cette croix ne soit que la hampe d'une ancre; le poisson en cache complètement les pointes, et le signe du salut seul apparaît ; l'intention de l artiste ne saurait être douteuse.

Nous avons parlé du poisson et des autres symboles en usage dans le christianisme primitif. Nous n'y reviendrons pas. La nomenclature des figures qui sont représentées sur les pierres gravées serait d'ailleurs inépuisable. On y voit surtout, outre les signes susmentionnés, des bons pasteurs, des brebis, des cerfs, des dauphins, toutes les images enfin ayant un sens symbolique et sacré, qui apparaissent à chaque instant dans les catacombes.

Une des formes de la superstition chez les païens consistait à avoir, pour les porter suspendues au cou, de petites plaques de métal sur lesquelles étaient gravés des signes ou des mots cabalistiques. On croyait à leur vertu pour éloigner les maladies et les fléaux, de la personne qui en faisait usage. Il arriva quelquefois que des chrétiens



Fig. 76. — Agnus Dei du VIIIe ou du IXe siècle.

ne surent pas se préserver de ces pratiques du paganisme. Elles avaient été en faveur chez les gnostiques ; de là elles passèrent chez certains fidèles, en dépit des protestations de l'Église et des Pères. Ces objets, connus sous le nom d'amulettes, se sont rencontrés, en petit nombre il est vrai, dans les catacombes; ils témoignent que la superstition eut sa part, si petite qu'elle pût être, même en ces âges de foi, dans quelques âmes étroites ou trop crédules.

Mais les amulettes n'eurent pas toujours ce caractère répréhensible; car on peut, par extension, donner ce nom aux médailles, aux croix, aux reliquaires et autres symboles chrétiens qu'on portait sur la poitrine. Tels étaient, par exemple, ces poissons en verre, avec deux anneaux, qu'on mettait souvent au cou des nouveaux baptisés, pour exprimer que désormais ils appartenaient à Jésus-Christ. On peut en

voir plusieurs dans l'ouvrage de Perret, celui entre autres qui porte ce mot écrit en grec : ΣΩΣΑΙΣ, invocation au Sauveur parfaitement légitime. D'autres ont des inscriptions et des figures dont le sens est tout aussi excellent, comme celle-ci, reproduite par le même auteur : *Dieu, Fils de Dieu, garde !* toujours écrite en grec.

Sainte Geneviève avait reçu, étant encore enfant, une petite médaille de la main de saint Germain. Toute sa vie elle la porta sur elle. Il n'y avait certes rien là de superstitieux. C'est une dévotion qui justifie même les pratiques analogues suivies de nos jours par toutes les personnes pieuses. C'était dans un même sentiment que les fidèles portaient encore sur leur poitrine des feuillets du saint Évangile enveloppés dans des cassettes de bois, des reliques de la vraie

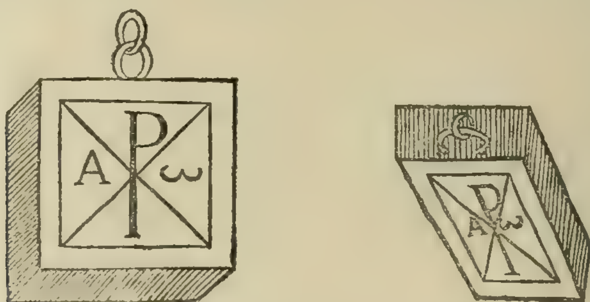


Fig. 77. — Encolpia trouvés dans le cimetière du Vatican.

croix ou des saints martyrs enfermées dans des reliquaires en métal qu'on appelait des *Encolpia.* En voici un de forme carrée, pris dans le dictionnaire de l'abbé Martigny, auquel nous empruntons quelques-uns de ces détails. Le monogramme du CHRIST, accompagné de l'A et de l'Ω, est gravé sur une de ses faces. Ce médaillon a été trouvé, comme beaucoup d'autres, dans les catacombes.

Une des amulettes chrétiennes les plus curieuses remontant à ces âges primitifs, est celle qu'on a découverte à Beyrouth, enfermée dans un étui d'or. On y voit, gravées sur une feuille d'or, d'un côté dix lignes, de l'autre trois, en caractères grecs d'une écriture cursive, que M. Lenormant est parvenu à déchiffrer et dont voici la traduction : « Je t'exorcise, ô Satan ; ô croix, purifie-moi, afin que tu

n'abandonnes jamais cette demeure, au nom du Seigneur vivant! Prononcé dans la maison de celle sur qui j'ai fait l'onction. » Il y a bien des choses dans ces quelques mots, qui, au dire du savant antiquaire, ont été gravés à l'époque des Antonins, au deuxième siècle de notre ère. C'est d'abord la croyance à l'efficacité du signe de la croix pour mettre en fuite le démon ; c'est ensuite l'usage des exorcismes, pratiqués de la même manière que l'Église en use encore aujourd'hui, dans le baptême spécialement ; c'est enfin l'administration du sacrement de l'extrême-onction ; car c'est bien là ce qu'il

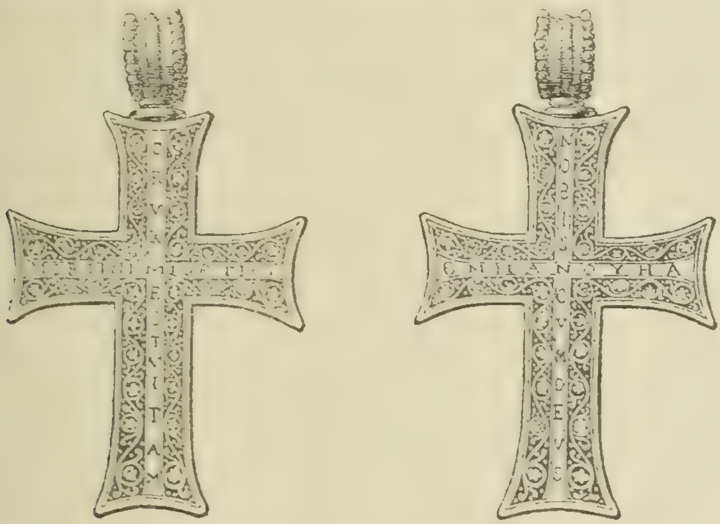


Fig. 78. — Croix pastorales trouvées dans les déblais de St-Laurent-hors-les-murs.

faut entendre par cette onction qu'une chrétienne a reçue dans sa demeure.

L'usage des *Encolpia* se maintint. Les croix pectorales des évêques, lesquelles se répandirent surtout depuis la découverte de la vraie croix par sainte Hélène, ne sont pas autre chose. Les autres amulettes et les phylactères devinrent plus rares. Les Pères recommandaient aux fidèles de ne pas confondre les inscriptions sacrées avec ce que les païens appelaient chez eux les *ligatures* ; ils enseignaient que ces dernières étaient défendues, tandis que l'usage des

autres était très louable ; malgré cela, comme il se glissait de temps en temps quelque chose de superstitieux dans ces pratiques, elles tombèrent peu à peu en défaveur.

Cependant, au sixième siècle, saint Grégoire le Grand envoyait encore à la reine Théodelinde, avec les fioles des huiles saintes, deux phylactères, l'un qui contenait une parcelle de la vraie croix, l'autre qui renfermait les saints Évangiles. Les mots grecs qui y sont gravés témoignent que le pontife offrait ces pieuses amulettes à la princesse en faveur de son fils nouveau-né, pour le protéger contre les maléfices des *Lamies*, qui font beaucoup de mal aux enfants. Tous les deux sont conservés dans le trésor de Monza.

Bon nombre de ces objets ont dû servir de *tessères ;* c'est-à-dire qu'on les employa comme des marques ou des signes secrets auxquels les fidèles pouvaient se reconnaître entre eux et se rendre mutuellement tous les devoirs de la charité chrétienne. Celui qui présentait une pierre gravée avec des symboles ou des caractères religieux, un anneau portant le monogramme, un petit poisson de cristal ou de bronze, ne pouvait être qu'un frère ; tant on prenait de précautions pour que rien de ce qui touchait aux mystères de la religion ne tombât entre des mains profanes. Mais on avait aussi des tessères plus intimes et plus sûres, qui s'échangeaient entre deux personnes et entre deux familles, en souvenir et comme gage des droits de l'hospitalité.

Cet usage, les chrétiens l'avaient emprunté aux païens ; car on le voit clairement indiqué dans un scoliaste d'Euripide. « Les voyageurs qui avaient reçu l'hospitalité dans une maison, y est-il dit, rompaient, avant de la quitter, une tessère dont ils emportaient la moitié, laissant l'autre à leurs hôtes ; de telle sorte que, si à l'avenir il leur arrivait de se visiter de nouveau, eux ou quelques-uns des leurs, l'hospitalité pût être renouvelée quand on avait présenté la moitié de l'objet rompu, laquelle devait s'ajuster à l'autre. »

C'est une tessère de ce genre, mais chrétienne, qui est reproduite par Boldetti et que nous donnons ici. C'est un ivoire qui a la forme de la moitié d'un œuf. Sur la partie plane qui ferme intérieurement

ce demi-œuf, sont gravées deux têtes en regard l'une de l'autre ; et l'on voit que ces personnages sont chrétiens, car le monogramme du CHRIST apparait entre les deux figures. C'est au nom de l'amitié que cette tessère avait été partagée, car on lit sur le bord de la circonférence extérieure : *Dignitas amicorum, vivas cum tuis feliciter.* Cette moitié en avait une autre qui lui correspondait, et chacun des amis avait emporté la sienne.

L'échange de ces marques, auxquelles on pouvait reconnaître les enfants de l'Église et leur donner l'hospitalité à ce titre, devait être assez fréquent. Tertullien y fait allusion, et se sert d'une expression qui signifie que l'Église de Rome et celle d'Afrique étaient unies par les liens de la tessère d'hospitalité. *Dùm est illis communicatio*



Fig. 79. — Tessère trouvée dans une sépulture chrétienne (Boldetti.)

pacis, et appellatio fraternitatis, et contesseratio hospitalitatis. (*De Præscript.* cap. XX.)

Il arriva cependant quelquefois que les païens contrefirent ces marques. On conçoit que de graves inconvénients devaient en résulter. Les secrets pouvaient être livrés à celui qu'on prenait à tort pour un frère.

Quand la persécution avait jeté un confesseur au fond d'un cachot, les diacres, les ministres ou les simples fidèles qui venaient à lui pour l'exhorter ou le consoler, étaient munis d'une tessère au moyen de laquelle ils se faisaient reconnaître. Une plaque de bronze publiée par Fabretti, et sur laquelle sont gravées des exhortations à la constance et au courage avec la figure de Daniel au milieu des lions, parait bien avoir eu cette destination. Il eût été bien malheu-

reux évidemment qu'une pareille pièce se trouvât entre les mains d'un païen, qui en eût abusé pour tromper un chrétien emprisonné. Aussi fut-il convenu de bonne heure que ces marques à elles seules ne seraient plus suffisantes ; et l'on demanda même, à celui qui les portait, de réciter le symbole. « Si quelqu'un se présente au sujet duquel il y ait quelque doute, dit Rufin d'Aquilée, qu'on l'interroge, qu'il donne le symbole, et qu'il montre s'il est un frère ou un ennemi. » Enfin, sans doute parce que les païens eux-mêmes avaient trouvé le moyen de surprendre aussi le symbole, on exigea bientôt, comme la seule marque fiduciaire qui eût une valeur sérieuse, des lettres de communion, données par un évêque ou par un prêtre et

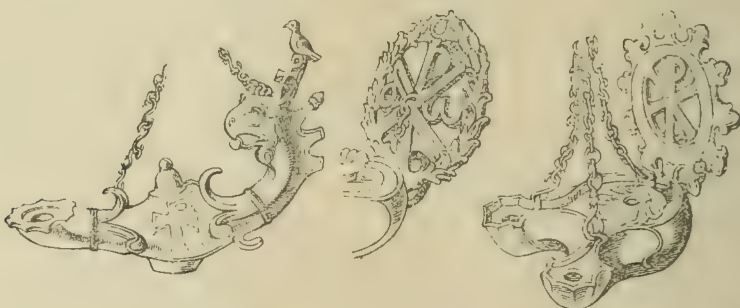


Fig. 80. — Lampes chrétiennes trouvées dans les catacombes.

dites lettres formées, *litteræ formatæ ;* et, de toutes les garanties, ce fut encore la meilleure.

Les vases en terre cuite, trouvés dans les catacombes, sont extrêmement nombreux ; ils affectent des formes bien diverses ; mais quand ils n'ont pas une destination religieuse, leur importance est trop secondaire, au point de vue qui nous occupe, pour qu'il y ait lieu d'en parler ici. Il n'en est pas de même des lampes funéraires, qui ont une place considérable dans l'histoire du christianisme et des arts primitifs.

Leur usage dut être bien universel, car le nombre de celles qu'on a retrouvées est prodigieux, et c'est par centaines qu'on les découvre encore. La plupart sont en argile, quelques-unes en bronze. On peut les classer en deux genres, suivant qu'elles ont des anses ou

des chaînettes, ou qu'elles en sont dépourvues. Les premières étaient portées à la main, pour éclairer ceux qui pénétraient dans le dédale des catacombes, ou suspendues sous les voûtes des cryptes, dans les chapelles et devant les tombeaux des martyrs ; les autres étaient posées dans de petites niches creusées pour les recevoir, à l'entrée ou au point de jonction des galeries principales.

Les lumières ont été usitées dans les cérémonies religieuses dès la plus haute antiquité, et probablement dès le temps des apôtres, comme semblent l'indiquer les versets 7 et 8 du chapitre XX des *Actes*. Les lampes étaient alors le mode d'éclairage le plus usuel et le plus commode ; aussi se multiplièrent-elles de très bonne heure.

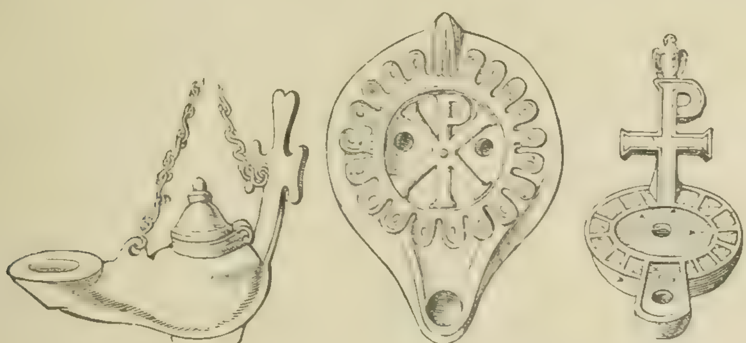


Fig. 81. — Lampes chrétiennes trouvées dans les catacombes.

Elles affectèrent des formes bien diverses et présentèrent des sujets très variés. On y voit le monogramme, le Bon Pasteur, le poisson, la croix, la colombe, la palme, etc. Un grand nombre ont plus ou moins exactement la forme d'une petite barque ou d'une nacelle. C'est l'emblème de l'Église qui vogue sur la mer du monde vers le port de l'éternité.

Presque toutes les lampes funéraires remontent aux premiers âges du christianisme, au deuxième, troisième ou quatrième siècle, et dès cette époque, elles étaient, comme l'indiquent saint Jérôme et saint Paulin de Nole, employées dans la célébration des saints mystères, dans les agapes et dans les funérailles.

On peut voir de nombreux spécimens de ces lampes funéraires du

temps des persécutions, dans les auteurs qui ont traité spécialement des curiosités de la Rome souterraine.

Pour en citer seulement quelques-unes des plus curieuses, nous trouvons dans l'ouvrage de Perret, auquel il nous faut souvent



Fig. 82. — Lampe chrétienne ornée du poisson et de la croix, trouvée dans les fouilles de Carthage.

renvoyer le lecteur, une magnifique lampe en bronze vert avec des chaînettes de suspension, représentant très exactement un navire à la voile déployée, ayant deux personnages, l'un à la poupe, l'autre à la proue, qu'on croit être, le premier saint Pierre, le second saint Paul.

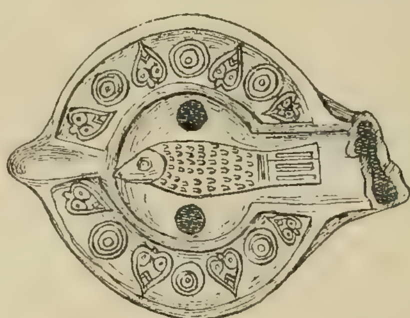


Fig. 83. — Lampe chrétienne ornée du poisson, trouvée dans les fouilles de Carthage.

Il faut mentionner encore quelque-unes de ces lampes en terre cuite, qui appartiennent au cabinet de M. Capranesi, lesquelles sont vraiment très remarquables. La première porte le Bon Pasteur au milieu d'une couronne de pampres, la seconde l'agneau, la troisième le poisson, et la quatrième la colombe.

Nous en avons vu une autre, au musée Kircher du Collège

romain, qui serait une bien rare exception s'il était certain qu'elle fût contemporaine des précédentes. On y voit une croix ornée et parfaitement dessinée ; mais, en raison même de cette image, il est à croire que cette lampe n'a pas été exécutée avant le cinquième siècle. La même remarque s'applique à toutes celles qui portent la figure de la croix sans aucune dissimulation. Le musée Palatin en conserve plusieurs de ce genre, qui proviennent des fouilles du palais des Césars. Dans beaucoup d'autres, la croix est encore très nette-

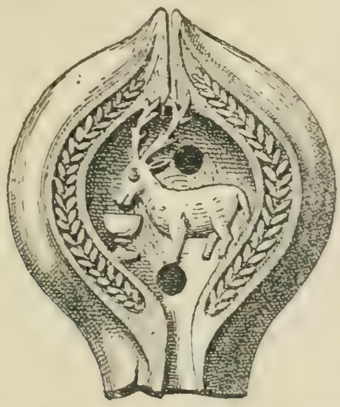


Fig. 84. — Lampe chrétienne ornée du cerf se désaltérant dans un calice, trouvée dans les fouilles de Carthage.

ment figurée, mais un enroulement se dégage de la branche supérieure et forme ainsi le P du monogramme. Les lampes chrétiennes, exhumées des ruines de Carthage, présentent les mêmes caractères que celles de catacombes Romaines.

On imaginerait difficilement quelque chose de plus délicat et de plus gracieux qu'un autre modèle qui est reproduit dans les ouvrages de Perret et de Boldetti. Cette lampe, où l'argile s'est prêtée au plus fin modelé, porte vers son extrémité supérieure une tête de femme qui paraît être couchée et dont les traits sont d'une remarquable douceur. Au-dessous, suivant une ligne à peu près horizontale, les deux bras s'arrondissent, les mains se joignent, et tiennent une palme, qui monte vers le visage et l'entoure comme d'une couronne de gloire. Il a été bien inspiré l'artiste chrétien qui a rêvé

cette image d'une martyre dont l'âme s'est envolée vers Dieu, et qui s'est doucement endormie au milieu des palmes de son triomphe.

Enfin, on peut citer encore une autre lampe, qui a été reproduite par Mamachi. Elle est remarquable par la finesse des traits et par le choix des sujets qui y sont représentés. Le Bon Pasteur est au centre, avec une couronne de sept étoiles sur la tête. Il porte sur ses épaules la brebis égarée; sept autres brebis fidèles sont groupées à ses pieds. Il est vêtu d'une courte tunique ; un manteau tombe derrière ses épaules et vient se rattacher par une agrafe sur sa poitrine. Les sujets secondaires, qui se groupent autour du principal, sont, d'un côté, Jonas rejeté par le monstre marin ; au-dessus de lui, la colombe et l'arche de Noé ; de l'autre, Jonas sous l'arbrisseau. Dans la partie supérieure apparaissent deux personnages. Celui de gauche est couronné d'un diadème radié ; il étend la main au-dessus des nuages qui l'entourent, comme pour les écarter. A droite c'est une femme, avec un oiseau auprès d'elle, un croissant sur le front et un voile déployé au-dessus de sa tête. C'est la personnification du soleil et de la lune, un souvenir de l'école antique au milieu des allégories chrétiennes, un mythe parfaitement innocent d'ailleurs et que les âges futurs vont conserver longtemps. Nous le trouverons, dans les siècles suivants, aux côtés de la croix où le Sauveur est attaché, et nous en suivrons les modifications.

N'est-il pas bien rempli ce petit cadre d'argile, et la pensée chrétienne n'a-t-elle pas animé d'une vie assez intense cette pauvre matière ? Il se peut, sans doute, qu'au point de vue de la perfection artistique tout ne soit pas irréprochable ; les incorrections ne sont pas considérables toutefois, et cette modeste lampe rend témoignage à elle seule de ce qu'aurait pu faire dans le domaine des arts le génie chrétien, si les circonstances avaient été plus favorables et les temps moins durs.

Abordons maintenant, avec un religieux respect, un autre genre de monuments, où l'exécution n'est rien, mais où les souvenirs sont tellement sacrés, tellement vénérables et remplis d'émotion, que leur seul aspect ne peut manquer d'atteindre et de remuer toutes les

fibres du cœur chrétien. Ce sont des fioles de verre ou des ampoules dans lesquelles, au temps des persécutions, les fidèles ont soigneusement recueilli le sang des martyrs. Ils les ont enchâssées d'ordinaire à l'un des angles extérieurs du tombeau où reposait la dépouille mortelle d'un confesseur de la foi. Ces ampoules sont de-

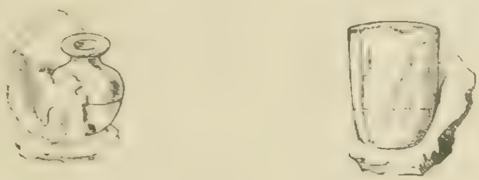


Fig. 85. — Fioles ayant servi à conserver le sang des martyrs.

venues rares dans la plupart des cimetières chrétiens, mais on les trouvait encore par centaines dans celui de Sainte-Agnès il y a quelques années. Ces catacombes sont les plus intactes et les moins dépouillées. On y rencontre encore des sépultures qui n'ont pas été ouvertes, avec des lampes funéraires, des fioles et des inscriptions très curieuses.

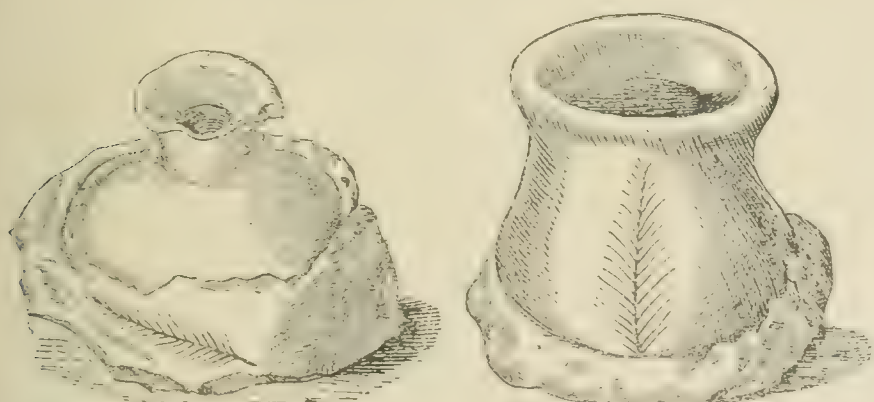


Fig. 86. — Fioles ayant servi à conserver le sang des martyrs (cimet. de Calliste.)

Les ampoules de verre, dans les catacombes, sont des témoignages authentiques de la sépulture d'un martyr; elles attestent aussi l'empressement avec lequel nos pères dans la foi ont su rechercher pieusement, conserver et entourer de leurs meilleurs hommages

le sang qui coulait pour le CHRIST sous le glaive des bourreaux.

Que ces glorieux vestiges n'aient pas l'avantage de plaire aux ennemis des saintes reliques, aux protestants qui, sans tenir aucun compte des traditions, condamnent le culte d'honneur que l'Église catholique a toujours rendu aux restes des martyrs, c'est possible; pour nous qui sommes les fils de cette Église et qui n'avons répudié aucune des gloires de notre Mère, nous recueillons avec joie ces augustes débris et nous les saluons d'un cri d'enthousiasme et d'amour.

Les actes les plus authentiques nous en avaient informé, l'histoire la plus véridique nous l'avait appris : quand un chrétien rendait au milieu des tourments témoignage à la foi du Sauveur, ses frères se pressaient autour de lui à l'heure du supplice; et les menaces les plus cruelles étaient impuissantes à les écarter. On les voyait empressés à imbiber des linges ou des éponges du sang généreux qui coulait des blessures ; ils en remplissaient des fioles, qui devenaient pour eux de précieux trésors. Et ce ne fut pas une fois en passant, ce fut en quelque sorte tous les jours, et pendant près de trois siècles, que Rome vit se produire de semblables spectacles.

Dans les églises de Sainte-Praxède et de Sainte-Pudentienne bâties, au rapport de la tradition, à l'endroit même où s'élevaient les habitations des deux saintes, on voit encore le puits où ces pieuses filles du CHRIST, contemporaines des apôtres, déposaient les restes mortels et le sang recueilli des confesseurs de la foi. A la lueur vacillante d'une lumière que le gardien promène à l'intérieur, on distingue, spécialement à Sainte-Pudentienne, les ossements des martyrs que la sainte y avait cachés. Qu'on lise les *Actes des Martyrs*, on y trouvera par milliers des traits qui témoignent de cette sollicitude des chrétiens à sauver les corps et à recueillir le sang des confesseurs de la foi. C'est un fait bien confirmé par les écrits des Pères et par les auteurs des premiers siècles. Prudence l'a chanté dans ses vers :

> Plerique vestem lineam
> Stillante tingunt sanguine,

Tutamen ut sacrum suis
Domi reservent posteris.

Ces saintes reliques étaient une sauvegarde pour la maison qui les possèdait, un héritage que le père confiait à ses enfants. Saint Hilaire de Poitiers atteste que c'était une pratique universelle.

« Partout le sang des martyrs est recueilli, écrit-il à l'empereur Constance. Partout leurs ossements vénérés sont offerts en témoignage. » Saint Ambroise ne demande pas d'autres preuves, pour reconnaître le tombeau d'un martyr, que la fiole de sang qui le revêt d'un acte authentique : *Collegimus sanguinem triumphalem.* « Nous avons recueilli le sang du triomphe, » s'écrie-t-il au sujet de la découverte du tombeau des saints Vital et Agricole. Il parle de même lors de l'invention des corps des saints Gervais et Protais : « Nous avons trouvé des marques certaines de leur martyre : leurs ossements entiers et une grande quantité de leur sang.» Enfin saint Gaudence tient tout à fait le même langage : « Ne cherchons rien de plus, puisque nous avons leur sang, qui témoigne de la passion qu'ils ont soufferte. »

Quand donc on déclare, à Rome, que la fiole de sang trouvée dans un tombeau est une preuve incontestable que les ossements qui y sont renfermés sont bien ceux d'un martyr, on n'avance rien légèrement, on ne dit rien qui ne soit en parfait accord avec le sentiment des plus anciens auteurs. Il peut y avoir d'autres signes du martyre ; mais celui-ci est tout à fait certain, pourvu seulement que la fiole ait conservé quelques traces de sang. Il s'en faut que la palme gravée sur un tombeau soit un témoignage aussi sûr.

Le protestant Basnage a voulu se donner le plaisir de soutenir, avec une certaine impertinence, que les ampoules trouvées dans les catacombes ont contenu, non pas du sang, mais du vin, qu'on y renfermait simplement en souvenir des agapes. Il s'est attiré un démenti bien mérité de la part d'un de ses coreligionnaires, le fameux Leibnitz, qui déclare à Fabretti qu'il a soumis à l'analyse chimique le contenu d'un de ces vases et qu'il y a trouvé du sang. La science aujourd'hui a justifié cette assertion de la

manière la plus éclatante. Les fioles ont ordinairement une couleur rouge très foncée, provenant de la croûte de sang desséché qui adhère aux parois intérieures. En quelques-unes on a trouvé un liquide blanc, qui n'était autre que le sérum séparé des globules du sang ; le caillot, déposé au fond du verre, reprenait sa couleur rouge quand on agitait le vase.

D'ailleurs, les chrétiens d'alors ont eu la précaution, bien inutile pour eux, d'écrire quelquefois sur les ampoules le mot *sanguis*, pour en désigner le contenu. Sur une fiole trouvée dans le tombeau de saint Nicaise, au cimetière de Calliste, on lit les deux premières lettres seulement, S̄Ā, surmontées d'un trait qui indique l'abréviation ; sur une autre fiole du même cimetière, à la suite de ces deux lettres se trouve le nom du martyr : S̄Ā. SATVRNII, avec une palme dessinée au-dessous.

M. Raoul Rochette, dans une lettre qu'il adressait au P. Secchi, le 6 octobre 1841, et qui fait honneur à sa sincérité, a déclaré qu'il s'était trompé quand il avait contesté précédemment que ces petits vases fussent une preuve indubitable du martyre. La question est donc jugée par les hommes les plus compétents, comme elle l'a été par l'Église et par la tradition.

On rapprocherait volontiers de ces verres, précieux tant à cause de leur destination que de la vénération qu'ils méritent, les instruments de torture qu'on a trouvés aussi, mais en très petit nombre, dans les tombeaux des martyrs. Beaucoup d'objets conservés à ce titre sont d'une authenticité douteuse. Des crocs de fer *(ungulae,)* des lanières garnies de plomb *(plumbatae)*, qu'on voit dans quelques musées, offrent plus de garantie. On peut citer encore de longues tenailles en bronze vert terminées en crochet, avec des dents pointues et aiguisées, qui ont été découvertes dans les fondements de la basilique de Saint-Pierre, lors des fouilles qu'on y fit sous le pontificat de Paul III.

Les fioles du sang des martyrs nous amènent naturellement à nous occuper d'autres objets similaires quant à la matière, bien que très différents dans l'usage qu'on en fit. Nous voulons parler des verres

à fond d'or qui, comme on l'a vu déjà, ont un rôle très important dans l'iconographie primitive.

On appelle ainsi des coupes en verre de grandeurs et de formes diverses, dont on se servait aux catacombes, soit dans les agapes, soit dans la communion sacramentelle sous l'espèce du vin. Leur haute antiquité n'est aucunement douteuse. Ces verres sont pour la plupart antérieurs à la persécution de Dioclétien, qui commença en l'année 303, car on les a trouvés très souvent en des cimetières dont les galeries avaient été comblées afin de soustraire, au temps de cette persécution, les corps qui y étaient ensevelis aux profanations des infidèles. C'est du moins l'opinion de Buonarotti, du cardinal Orsi, de Trombelli et des hommes les plus compétents. D'autres coupes à fond d'or sont postérieures, mais il n'en est pas une, au dire du P. Garucci, qui appartienne à une époque plus moderne que le règne de Théodose ; M. de Rossi en a trouvé plusieurs dans un tombeau portant la date de 291 ; il pense que tous les verres de ce genre doivent être rangés dans une période qui s'étend du troisième au cinquième siècle.

On les a presque toujours trouvés adhérents à l'extérieur des sépultures ; ils y avaient été fixés dans le ciment encore frais ; on les rencontre très rarement à l'intérieur même du tombeau. Généralement le fond de ces verres est seul arrivé jusqu'à nous ; il a pu résister à l'action du temps, grâce à l'enveloppe protectrice du ciment ; quant aux parois très fragiles de la coupe, elles ont péri presque toujours. C'est à peine si deux ou trois coupes intactes ont été découvertes par Boldetti ; l'une d'elles a été publiée par le P. Garucci. Les fonds eux-mêmes n'ont pas toujours résisté, ou se sont brisés quand on a voulu les détacher du ciment ; mais les fragments mêmes en sont précieux, car le fond doré de ces verres porte des images très variées, des dessins de toute sorte et des inscriptions.

L'usage du verre, au temps de la primitive Église, était déjà très ancien à Rome ; seulement, il y était demeuré longtemps tout à fait restreint ; il y prit ensuite une rapide extension. Sous Auguste, c'était,

sinon une grande nouveauté, du moins un grand luxe. Au temps de Sénèque on en voyait partout. Le prix en était sans doute devenu accessible; en outre, les avantages de propreté et d'imperméabilité que présente cette matière devaient la faire adopter pour les saints mystères et pour les agapes des catacombes. On dut abandonner de bonne heure les calices de bois dont on s'était servi primitivement. L'ordonnance de Zéphyrin, qui prescrivit de les remplacer par des calices en verre, est seulement de l'année 202 ; mais il est probable qu'elle consacra une coutume devenue commune déjà, plutôt qu'elle n'apporta une innovation.

Que cette dénomination de verres à fond d'or ne nous fasse pas illusion d'ailleurs, et ne nous persuade pas qu'il s'agit ici de coupes d'une très grande richesse et d'une brillante exécution. Cavedoni a supposé que les juifs du Transtevere, qui, dès le temps de Martial, faisaient le commerce du verre cassé, ont dû détruire bon nombre de ces verres pour en retirer l'or qu'ils contenaient ; s'il en est ainsi, la feuille du métal précieux qu'ils pouvaient détacher était tellement légère, que ce métier n'a guère pu les enrichir. La matière du verre elle-même est assez grossière, et les dessins, si l'on en excepte quelques-uns, sont des plus incorrects.

Rien de plus simple d'ailleurs que le procédé au moyen duquel on fixait la dorure et l'on traçait les figures. Sur une lame de verre arrondie, formant le fond du vase, l'ouvrier appliquait extérieurement une feuille d'or battu ; puis, à la pointe sèche, il dessinait au trait les personnages en pied ou en buste, et traçait les inscriptions qu'il voulait y mettre; il indiquait ensuite, toujours à la pointe, par des hachures légères, les ombres ou le modelé des figures. Cela fait, il ajustait la lame ainsi préparée à la partie supérieure et interne du pied du vase, ouverte en demi-coupe. Il posait dessus le vase lui-même, dont la convexité remplissait la concavité du pied ; de la sorte le dessin et la feuille d'or se trouvaient entre deux verres. L'action du feu sur le vase mis au four en fixait les dessins et en réunissait les parties.

L'examen de ces coupes à fond d'or a permis à Buonarotti d'en

expliquer ainsi la fabrication, et M. Riocreux, conservateur du musée de céramique de Sèvres, ne doute pas que le savant antiquaire ne soit dans le vrai.

C'est grâce à ce procédé, qui rendit, en les mettant entre deux verres, les dessins inaltérables, et donna au fond des coupes une plus grande force de résistance, que beaucoup de ces pièces, très intéressantes et très curieuses, sont arrivées jusqu'à nous en parfait état de conservation. Le musée de la bibliothèque Vaticane en



Fig. 87. — Fond de coupe en verre.

renferme un très grand nombre. Il y en a d'autres au musée Kircher et à la Propagande. Le *British Museum* en possède aussi de très remarquables, ainsi que le musée de *South Kensington.*

Parmi ces collections anglaises, nous avons remarqué le buste du CHRIST jeune, imberbe, avec de longs cheveux flottants, autour duquel sont rangés les douze Apôtres. Sur un autre de ces verres à fond d'or, le CHRIST en buste est représenté sombre et vieilli, chauve et barbu, entre les saints Hippolyte et Timothée. C'est un type étrange, dans lequel on ne s'aviserait jamais de reconnaitre

le Sauveur si le mot *Christus* n'y était écrit tout entier. Voici encore, dans un losange inscrit dans un carré, une autre tête du Sauveur, celle-là toute féminine, avec des cheveux rabattus sur le front,à l'instar d'une de nos modes les plus récentes, tandis que, par derrière, la chevelure tombe à flots sur les épaules, pour former autour du cou une sorte de collerette bouffante. Ces divers types du Sauveur nous ont paru tout à fait curieux. Un autre verre de



Fig. 88. — Fond de coupe en verre.

la même collection le représente debout, tenant une couronne de chaque main, entre les deux apôtres Pierre et Paul.

Bien que la plupart des miniatures de ce genre aient un carac tère marqué de maladresse et d'incorrection, il en est d'autres qui font exception. Un de ces verres, reproduit par le P. Garucci, nous présente un personnage en buste, revêtu du costume des empereurs, portant une tunique blanche et une chlamyde d'or, bordée d'une frange et agrafée sur l'épaule droite. Il tient d'une main le stylet à écrire et de l'autre un *volumen*, sur lequel il trace des caractères.

Deux figures de femmes à tête nimbée surmontent les montants du siège sur lequel il est assis. On ne peut déchiffrer dans l'inscription que les mots : *Pie, Zezes*, qui nous indiquent sûrement que ce vase est chrétien, mais ne nous expliquent rien de plus. Toujours est-il que c'est un fort beau travail, qui accuse dans tous ses détails, aussi bien dans l'expression et dans la pose du personnage que dans la bordure et dans les enroulements, une main très habile et très exercée.

On en peut dire autant d'un autre verre où l'on voit un person-



Fig. 89. — Fond de coupe en verre.

nage en pied, vêtu comme le précédent, tenant d'une main un *volumen*, de l'autre une longue canne, qui paraît être l'insigne du commandement, avec une équerre pendante à sa ceinture. Il est entouré de plusieurs figures. Ce sont des ouvriers dans l'exercice de leurs diverses professions. Auprès de l'un d'eux se tient debout le génie des arts, sous la figure de Minerve. Le vase est chrétien cependant, car on y lit : *Dedali, ispes tua. Pie. Zezes.* C'est le nom de Dédale, sans doute, qui aura amené ici cette allusion mythologique.

Au reste, presque tous les verres à fond d'or ont été trouvés dans

les catacombes ; ailleurs, dans les tombeaux placés *sub dio*, ces vases fragiles ont dû subir les injures des hommes et du temps, et il n'en est pour ainsi dire pas resté. Faut-il croire avec le P. Garucci que tous absolument ont été fabriqués par des chrétiens, qui seuls avaient, selon lui, le secret de cet art ? La conclusion nous paraît un peu forcée, et elle est démentie au moins par quelques exemples. On a des verres avec des sujets, non seulement mythologiques, mais encore idolâtriques.

Certains de ces vases ont dû servir, avons-nous dit, à la communion sous l'espèce du vin. Une coupe en cristal, trouvée dans le cimetière des saints Thrason et Saturnin, porte ces mots écrits en grec : *Bois, afin que tu vives de ces biens.* Le P. Secchi tient pour certain que ce vase a servi à la célébration des saints mystères. Les anciens Pères appellent très souvent la sainte eucharistie *το αγαθον*, le bien, et emploient le pluriel, *τα αγαθα*, pour désigner le sacrement de l'autel, sous ses deux espèces du pain et du vin.

Les sujets que reproduisent les verres à fond d'or sont des plus variés. On y rencontre nombre de faits évangéliques ou bibliques, les mêmes qu'on voit aux catacombes,traités à peu près de la même manière, mais avec d'autres en plus. Dans la résurrection de Lazare le Sauveur est debout ; il dirige le bâton du commandement vers un petit monument où l'on aperçoit Lazare, sous la figure d'une petite momie tout enveloppée de bandelettes. Dans la multiplication des pains, ce sont des corbeilles avec de petits pains ronds, marqués d'une croix, comme dans les fresques ; ailleurs encore, le CHRIST, le bâton miraculeux à la main, change l'eau en vin. Les trois enfants dans la fournaise, le prophète Isaïe, Moïse et le serpent d'airain, Moïse ou saint Pierre frappant le rocher, Noé dans l'arche, le sacrifice d'Abraham, la destruction du dragon par Daniel, l'histoire de Jonas, sont des sujets familiers aux verres peints. Les portraits de JÉSUS-CHRIST *(voir fig. 47, p. 118)*, de la sainte Vierge, tantôt seule *(voir fig. 50 et 51, pp. 130, 131)*, tantôt entre deux palmiers ou entre les apôtres Pierre et Paul *(voir fig. 49, p. 129)*, les images des apôtres,

celles en particulier des deux princes de l'Église *(voir fig. 57, p. 147)*, l'image de sainte Agnès *(voir fig. 65, p. 160)*, celles encore de saint Vincent, de saint Hippolyte et de saint Timothée, etc. y forment, en l'agrandissant, le cycle des sujets sacrés. Beaucoup de sujets plus ou moins profanes viennent s'y joindre. Ce sont des lutteurs, des courses, des chasses, des artisans, puis des scènes d'école ou de famille, des époux debout, tantôt seuls, tantôt avec le Christ au milieu d'eux, les couronnant ; quelquefois le monogramme ☧ tient la place du Christ. Quelques-uns de ces verres sont juifs, et portent tantôt l'arche d'alliance, tantôt le chandelier à sept branches.

Comme on se servait surtout des coupes à fond d'or dans les festins, dans les réjouissances, aux anniversaires des apôtres ou des saints, les inscriptions qui accompagnent les images sont d'ordinaire des acclamations, des toasts : DIGNITAS AMICORVM. PIE, ZEZES. CVM TVIS OMNIBVS BIBAS. *Dignité des amis. Bois, vis. Bois avec tous les tiens.* Ou encore : *Bois et porte une santé.* PROPINA. *Vis joyeux avec les tiens. Vis heureux toujours et dans la paix de Dieu*, etc.

Quelques-uns de ces verres sont des disques d'une extrême petitesse ; c'est qu'alors on les employait, plusieurs ensemble, à décorer une même patène ; aussi présentent-ils rarement un sujet complet. La tentation d'Adam exige, pour être représentée, trois de ces petits disques : l'un porte la figure d'Adam ; un autre, celle du serpent ; le troisième, la figure d'Ève. Quelques-unes de ces patènes ont dû servir dans la célébration du sacrifice de la messe.

Mentionnons encore, bien qu'elle soit d'un genre différent, une patène en albâtre, trouvée dans le cimetière de Sainte-Agnès. Elle a dû servir de couvercle à un vase contenant le sang d'un martyr. La belle inscription qu'on y lit, et au-dessous de laquelle se développe une couronne de palmes très finement dessinée, nous apprend que le martyr Constant, ayant résisté au poison, ou peut-être ayant échappé aux eaux dans lesquelles on avait essayé de le noyer, ne put être mis à mort que par le fer.

Non unda letalis est
Ausa Constanti ferre
Quam licuit ferro coronam.

Au chapitre précédent nous avons dû aborder déjà l'étude d'un autre genre de monuments, où le ciseau chrétien produisit ses premiers traits. Nous avons effleuré seulement, en quelques pages bien rapides, le sujet si important et si curieux des Inscriptions chrétiennes, qui demanderait des volumes. Qu'on nous permette d'y revenir encore ; nous aurons toujours le regret, à cause des limites qui nous sont imposées, d'en parler trop brièvement.

Pendant très longtemps on ne se douta aucunement de l'intérêt qui pouvait s'attacher à ces témoignages des anciens âges. L'épigraphie commença à peine à prendre quelque importance au temps de la Renaissance. C'est de nos jours seulement qu'elle est devenue une science sérieuse, qui se produit avec des pièces innombrables, sait les grouper et les classer, suivant leur provenance ou suivant le siècle auquel elles appartiennent, et ne néglige pas d'en tirer les révélations les plus précises et les plus curieuses.

Quand, vers la fin du seizième siècle, on commença à explorer les catacombes romaines, subitement révélées par l'éboulement qui s'était produit, en 1578, dans un cimetière de la *Via Salaria*, on eut soin de relever les inscriptions qu'on y découvrit en grand nombre. Aux recueils très incomplets qu'on avait eus jusque-là, Bosio et quelques autres savants de son époque, Gruter, Doni, Alexandre, en ajoutèrent d'autres, qui dès le commencement du dix-septième siècle, méritaient de fixer l'attention.

Bientôt après les Montfaucon, les Boldetti, les Marangoni, les Buonarotti, s'appliquèrent à étendre le champ de ces découvertes et à en fixer les résultats. Ces tentatives isolées avaient le défaut toutefois de ne se rattacher à aucune vue d'ensemble. Gori et Zaccaria eurent la pensée de disposer toutes les inscriptions lapidaires connues, lesquelles étaient déjà au nombre de sept à huit mille pour les marbres chrétiens seulement, de telle sorte qu'on y vit les témoignages les plus clairs des mystères, des dogmes, des sacrements,

des rites de la hiérarchie et de toutes les institutions ecclésiastiques du temps. C'était un plan magnifique, mais la force manqua pour l'accomplir à ceux qui l'avaient conçu. C'est de nos jours seulement que cette grande œuvre a été reprise, avec une science si parfaite, qu'il est à croire que l'infatigable savant qui s'en occupe ne laissera plus rien à dire à ceux qui viendront après lui.

M. de Rossi, que tout le monde a déjà nommé, a publié, ainsi que nous l'avons indiqué, sous ce titre : *Inscriptiones christianæ Urbis Romæ septimo sæculo antiquiores*, la première partie d'un ouvrage qui contient déjà plus de trois mille inscriptions, lesquelles ont toutes une date certaine. L'ouvrage complet doit avoir cinq ou six volumes. L'auteur se propose d'y classer, d'après des règles scientifiques qui font le plus grand honneur à sa perspicacité, une foule d'autres inscriptions sans date. Ce qu'a fait en grand M. de Rossi pour Rome, un autre savant, M. Ed. Le Blant l'a fait, sur une moindre échelle pour la Gaule chrétienne, et dès maintenant tout un vaste ensemble, dont la valeur probante est en dehors de toute atteinte, se déroule et vient se placer sous la main du théologien catholique.

Comme on l'a dit précédemment, les inscriptions funéraires sont ou écrites, ou gravées en creux sur le marbre ou la pierre. Celles-ci sont de beaucoup les plus nombreuses ; quelques-unes ont été dorées, d'autres peintes en rouge dans le creux des lettres. Ces dernières ne sont pas, comme on l'a cru, un indice de martyre pour le personnage dont elles font mention. Les inscriptions écrites sont, dans les catacombes de Rome comme dans celles de Naples et comme à Pompéï, tracées au minium ou au cinabre, d'autres à l'encre. Quelques-unes ont été faites simplement au charbon, ou bien avec un instrument pointu, un stylet ou un clou, peut-être provisoirement, en attendant que le graveur pût exécuter avec plus de soin ce que, dans la précipitation d'une sépulture, on se contentait d'ébaucher grossièrement.

Quelquefois on ne prenait pas le temps de tailler une plaque de marbre, on en trouvait une toute prête quelque part, ayant servi à un tombeau païen, avec une inscription païenne ; on y gravait, sur

le côté intact, une inscription chrétienne, et l'autre face, tournée en dedans, était rendue invisible.

Nous ne revenons sur les particularités de la ponctuation et de l'orthographe que pour compléter nos observations précédentes. Dans les monuments, la forme de ponctuation la plus correcte est celle qui consiste à séparer chaque mot par un point. Ce dut être une règle, mais il s'en faut qu'elle ait été généralement suivie. Il arrive parfois que ces signes soient partout supprimés ; ailleurs on les prodigue tellement que toutes les syllabes sont coupées par un point, ce qui produit beaucoup de confusion. La virgule se trouve aussi employée, même en des inscriptions d'une haute antiquité.

On sait quelles formes singulières affectent bien souvent les signes placés entre chaque mot. Outre le feuillage cordiforme, l'astérique et le monogramme, on trouve aussi le V coupé par une ligne transversale, la palme renversée, la croix, etc.

Dans les plus anciennes inscriptions, les caractères sont beaux et le style est correct. Au deuxième siècle et dans la première partie du troisième, les inscriptions écrites en grec sont au moins aussi nombreuses que celles où l'on emploie la langue latine. Le style est simple et concis ; la persécution sévit et ne permet pas les épitaphes très développées ; la paléographie est encore empreinte d'un grand caractère, quelquefois cependant elle est un peu négligée. Elle devient mauvaise un demi-siècle plus tard ; l'usage du grec se perd, la langue latine est moins correcte et l'orthographe s'altère. Primitivement, on désignait souvent le défunt par trois noms : le *nomen*, le *cognomen* et le *gentilitium*. Cet usage ne tarda pas à tomber ; on se borna à écrire le *cognomen* et le *gentilitium*, quelquefois l'un ou l'autre seulement.

Au quatrième siècle, on n'écrit plus en grec ; les inscriptions deviennent prolixes et ampoulées, en même temps que la langue se corrompt, que les expressions se font incorrectes, et subissent tous les caprices de la basse latinité, aggravés encore par les fautes de l'inattention et de l'ignorance. Tantôt on écrit comme on prononce, tantôt on met une orthographe tout à fait antique et tombée

en désuétude. Les lettres cessent d'avoir une valeur absolument fixe, et sont remplacées par des caractères équivalents ; on écrit des mots latins en caractères grecs : IN ΠAKE pour IN PACE. Et ce n'est pas seulement à l'épigraphie de la dernière époque que s'appliquent bon nombre de ces traits : une foule d'inscriptions, en tous temps, ont subi ces anomalies, qui en rendent la lecture très difficile. Ainsi le B remplace le V ; l'E est mis à la place de l'I ; le D est employé pour le T, l'F pour le PH et réciproquement. On écrit AI, E pour AE ; AES pour AE, etc.

Pour le fond et pour le style, les graveurs chrétiens se sont inspirés quelquefois assez largement de certaines formules employées chez les païens. Les mots IN PACE, qu'on trouve dans une foule d'inscriptions, n'ont jamais été adoptés par les païens, mais les chrétiens les ont empruntés aux juifs, chez lesquels ils étaient usités. Nous avons dit déjà que les signes D. M., *aux dieux manes*, se rencontrent souvent sur des tombeaux chrétiens; on y trouve aussi quelquefois des expressions et des noms tirés du paganisme. C'est ainsi que, dans une épitaphe du cimetière de Sainte-Agnès, composée pour deux jeunes gens, le frère et la sœur, nés dans les Gaules de parents illustres, morts le même jour et ensevelis dans le même tombeau, il est dit que Lachésis a coupé le fil de leur vie.

Haec tenet urna duos sexu sed dispari fratres,
Quos uno Lachesis mersit acerba die.

Et plus bas encore ces paroles sont appliquées à la jeune fille :

Taenarias crudo funere vidit aquas.

Les chrétiens envisageaient toujours la mort comme un sommeil ou comme un passage, le tombeau comme un lieu de repos, comme un séjour momentané, tandis que les païens y voyaient la *demeure éternelle.* Cette expression était tellement consacrée par l'usage, que les chrétiens s'en servirent parfois, sans prendre garde au sens, comme on peut le voir dans une inscription du cimetière de St-Cyriaque :

IN HAC AETERNA DOMO REQVI
ESCIT FLORENTINA, INNOCES NEOFITA

Et ailleurs encore : *Raptus æternæ domus.*

On avait l'habitude chez les Romains de mentionner par les ides, les calendes et les nones, le jour de la mort et de la sépulture ; on spécifiait encore, aussi exactement que possible, le nombre d'années, de mois, de jours et d'heures quelquefois, que le défunt avait vécu ; et, s'il y avait quelque incertitude à cet égard, on disait : *Annis* ou *mensibus non plenis ;* ou l'on écrivait tout simplement P. M., *plus ou moins.* Les chrétiens respectèrent tous ces usages, mais ils eurent aussi leur langage exclusivement à eux : *Vivez en Dieu.— Vivez dans le Christ. — Que Dieu donne à votre âme le rafraîchissement. — Vivez en paix.* Toutes ces formules et une foule d'autres ne se trouvent jamais sur les marbres païens.

En voici une, du cimetière de Sainte-Priscille, où l'invocation des saints est nettement exprimée :

ISPIRITVS TVVS REQVIESCAT IN DEO. PETAS PRO SORORE TUA.

Une autre encore, du cimetière de Domitille :

VIVAS IN PACE ET PETE PRO NOBIS.

Toujours du même cimetière:

VIVAS IN DEO ET ORA PRO NOBIS.

Les chrétiens sont donc devant la mort. Ils savent que ceux auxquels ils disent adieu pour un temps ressusciteront un jour, et ils expriment leur croyance en mille manières, qui nous sont déjà connues pour la plupart. Signalons pourtant cette inscription du musée Kircher, que nous y avons relevée sans qu'on ait pu nous en dire la provenance :

☧ CETARA dor[mit]
CVM MAT (re)

et au-dessous, un champ avec un arbre, et un semeur qui jette le grain de la moisson future.

Les épitaphes païennes sont remplies des désolations les plus inexprimables et retentissent de cris et de plaintes. Rien de tel chez les chrétiens ; c'est à peine si l'on trouve une seule fois comme l'ex-

pression d'un léger murmure : *Palumbulus sine felle, non meritus....* « Petite colombe sans fiel, qui n'a pas mérité la mort, » lit-on au cimetière de Saint-Cyriaque. Quant à ces termes de tendresse envers les chers défunts, ils sont très fréquents : *Anima dulcis, palumba, agnellus.*

Nous terminons par une touchante inscription que nous empruntons encore au musée Kircher :

Dalmatio filio dulcissimo.... etc.

« A son très cher fils Dalmatius, enfant plein d'esprit et de gentillesse, que son malheureux père n'eut pas la joie de posséder pendant sept années entières, et que la mort a ravi en trois jours, alors qu'il étudiait les lettres grecques sans avoir encore appris la langue latine, Dalmatius, son père, a élevé ce monument. »

Les inscriptions chrétiennes se reconnaissent encore aux symboles qui les accompagnent fréquemment. Nous ne pouvons les signaler tous. Les plus fréquents sont le poisson, la colombe, l'agneau, le phénix, le coq, le cerf, la colonne, l'ancre, le navire, le phare, la palme, la couronne, la coquille, le monogramme, sans parler des orantes et des scènes exclusivement sacrées de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Quant aux règles qui permettent de fixer approximativement la date des inscriptions, toutes les fois qu'elle n'est pas indiquée ou que le nom des consuls n'est pas exprimé, elles sont trop difficiles ou trop peu sûres pour que nous jugions à propos de les exposer à nos lecteurs. Elles appartiennent au domaine de la haute érudition et sortent du cadre où nous nous renfermons. Les savants qui les appliquent sont d'autant plus dignes d'éloges, qu'ils peuvent rendre ainsi des services à la religion aussi bien qu'à la science.

Chapitre Neuvième.

PREMIÈRES ÉGLISES et PREMIÈRES BASILIQUES.

DANS ce monde souterrain que nous venons de parcourir, l'inspiration artistique se révèle partout ; mais ce n'est pas dans la correction des lignes, dans la justesse des proportions, ni dans le fini des compositions qu'il faut la chercher ; car si les grands artistes étaient déjà rares dans l'empire, l'Église surtout n'avait pas à son service des Appelles ou des Parrhasius. Cette inspiration est tout entière dans l'expression de la pensée religieuse et dans le symbolisme qui la traduit.

C'est par des signes que DIEU nous parle et que nous lui répondons ; voilà pourquoi le symbolisme est de l'essence même de la religion. Ni le pinceau du peintre, ni le ciseau du sculpteur, ni la plume de l'écrivain, ni la voix du poète qui chante, ni celle du croyant qui prie, n'épuiseront jamais la série des symboles, et ne sauront exprimer à DIEU tout ce que nous avons à lui dire.

Il faut, pour les réunir, un monument qui soit lui-même un symbole, celui de l'union de DIEU avec les hommes. Car la prière isolée ne suffit pas au cœur. Il veut être en relations avec d'autres cœurs, ayant les mêmes croyances et les mêmes aspirations que lui. Il veut un culte public, des réunions dans une enceinte sacrée, des enseignements donnés et reçus en commun, des harmonies sous les voûtes d'un sanctuaire, des cérémonies, un sacrifice offert au milieu d'une nombreuse assistance qui y participe, un lieu enfin qui soit véritablement saint entre tous les autres, où l'on se sente plus près du ciel et de DIEU.

Et le temple se posera à la surface de la terre, tantôt majestueux et grandiose, élevant la pierre avec ses colonnes, ses voûtes, ses coupoles ou ses flèches, à des hauteurs inaccessibles ; tantôt humble

dans ses proportions, modeste et sans éclat, n'ayant que de pauvres murs qui dépassent à peine les toits d'un village, mais toujours et quand même le vrai sanctuaire de l'Éternel, réalisant le suprême effort de l'humanité vers l'idéal et le divin, et par cela seul portant à son front le cachet de la poésie, de l'art et de la religion, triple rayonnement que, même dans ses plus humbles rudiments, l'Église chrétienne voit s'épanouir parmi les gloires de sa couronne.

La première de toutes les églises fut, dans la haute chambre d'une maison de Jérusalem, cette salle du Cénacle dans laquelle Jésus-Christ, le prince des pontifes, offrit lui-même le divin sacrifice, en consacrant le pain et le vin, la veille de sa Passion, au milieu de ses apôtres qu'il communia de ses mains.

Il suffit de rappeler ici ces augustes origines. Nous pensons que les apôtres conservèrent au Cénacle sa haute destination. Saint Épiphane nous apprend qu'au temps de l'empereur Adrien, cette salle avait été depuis de longues années transformée en église.

Les premières chrétientés en gardèrent fidèlement la mémoire. Une basilique fut mise à la disposition de saint Pierre dans la ville d'Antioche ; mais ce fut dans la partie supérieure des maisons privées qu'on installa les premiers oratoires. On choisissait quelque grande salle ; on la décorait de son mieux de stucs, de dorures et de peintures, et l'on s'y réunissait pour la fraction du pain.

Saint Paul n'en usait pas autrement dans les communautés chrétiennes, en Grèce et en Asie-Mineure, et ne voulait pas qu'on abandonnât l'église de Dieu : *aut ecclesiam Dei contemnitis*. C'était le nom déjà qu'on donnait à ces sanctuaires. Il y faisait entendre la parole sainte, et les Actes nous apprennent que, l'apôtre se trouvant en Troade, un jeune homme qui s'était assis sur le bord d'une haute fenêtre, sans doute parce que l'enceinte était envahie par la foule, s'endormit pendant la prédication et se laissa choir. Il était mort quand on le releva, et Paul le rendit à la vie.

Saint Pierre, arrivant à Rome, trouva pareillement une salle dont il fit une église, dans la maison du sénateur qui lui donna l'hospitalité ; il dut en créer encore en beaucoup d'autres demeures. Les

actes du martyr saint Pontien et ceux de sainte Pudentienne attestent que cet usage dura quelque temps en Occident.

Il en fut de même en Orient. Nous le savons par le témoignage de Lucien, ce railleur impitoyable des chrétiens. Il nous raconte, dans un de ses dialogues, comment un jour il se fourvoya dans une assemblée de fidèles. Le hasard l'avait conduit, dit-il, dans une maison inconnue ; il y gravit un long escalier et arriva dans une pièce supérieure,aux lambris dorés, telle que la demeure de Ménélas,décrite dans Homère. Il y trouva, non pas une Hélène, mais des gens prosternés et pâlissants (des chrétiens évidemment).

Au temps des persécutions, ces sanctuaires domestiques, surtout à Rome, n'offrirent bientôt plus de sécurité aux fidèles qui devaient s'y réunir. Il fallut chercher ailleurs des lieux de réunion. Les catacombes, jouissant des privilèges attachés aux cimetières, étaient des asiles bien plus sûrs. Aussi, tout en gardant leur destination première, celle de recevoir les corps des chrétiens et des martyrs, durent-elles bientôt en avoir une autre. On les utilisa pour y accomplir les exercices du culte proscrit, dans les circonstances périlleuses qui en rendaient la pratique impossible ailleurs.

Des cryptes nombreuses s'ouvraient dans les corridors funéraires; des tombeaux étaient disposés quelquefois dans leurs parois,à droite et à gauche, comme dans les galeries ; mais au fond, dans *l'arcosolium*, on plaçait le corps de quelque saint martyr. La table de pierre ou de marbre qui recouvrait ses ossements servait d'autel, et l'on y offrait le saint sacrifice, tantôt habituellement, tantôt au jour de sa fête seulement. C'est ce que M. de Rossi appelle *sepolcro a mensa.*

Ces cryptes avaient des dimensions trop restreintes, pour qu'on pût y célébrer de grandes cérémonies, ou y réunir une assistance quelque peu nombreuse. Mais on pratiqua bientôt dans les souterrains des chambres très vastes, qui furent de véritables églises, bien aménagées pour les besoins du culte et pouvant contenir quelquefois une centaine de fidèles. Les catéchumènes et les pénitents n'y entraient pas ; ils pouvaient se tenir à la porte, dans les galeries. Dans la partie antérieure de la salle, se rangeaient les fidèles, les hommes

d'un côté, les femmes de l'autre, séparés par un couloir de circulation. A l'entrée de l'*arcosolium*, sur le sol plus élevé de l'hémicycle, se dressait l'autel isolé, porté sur deux ou quatre colonnes ; tout au fond la chaire du pontife dominait l'autel ; elle était entourée de sièges circulaires pour les prêtres. On y pouvait célébrer des offices solennels, s'y exercer à la psalmodie, y prêcher, y administrer les sacrements.

Le baptême toutefois se donnait hors de l'église, et cet usage a persisté longtemps dans les premiers siècles. Il y avait dans les catacombes, pour l'administration de ce sacrement, tantôt des puits ou des fontaines, tantôt des vasques, où l'eau était amenée par des conduits. Le plus remarquable de ces baptistères est celui de saint Pontien, avec ses peintures, dont la principale représente le baptême de Notre-Seigneur. On y voit aussi la grande croix gemmée et fleurie, non dissimulée, dont les traverses portent deux chandeliers et soutiennent par des chaînettes l'A et l'Ω, et dont le pied plonge dans la vasque, pour indiquer que c'est la croix qui communique aux cœurs leur vertu purificatrice.

En quelques-unes de ces églises souterraines, on a trouvé des chaires placées en dehors des conditions liturgiques. Le P. Marchi croit pouvoir affirmer, sans le prouver toutefois, qu'elles ont servi de sièges aux pontifes et aux prêtres, dans l'exercice de la confession, qu'on appelait alors *l'exomologèse*. Tertullien nous dit assez ce qu'il faut entendre par ce mot : l'exomologèse est la discipline par laquelle l'homme se prosterne et s'humilie ; elle ordonne de prier et de jeûner, de se jeter aux pieds des prêtres et de se mettre aux genoux des amis de DIEU. *Mandat jejuniis preces alere, lacrymari, presbyteris advolvi, caris Dei adgeniculari.* Dans cet acte religieux, les fidèles avaient l'habitude de s'appuyer aux genoux du prêtre pour confesser leurs péchés. Il arriva sans doute que quelques-uns furent surpris par les païens dans cette attitude, et ceux-ci ne manquèrent pas d'y trouver prétexte aux calomnies les plus grossières.

Dans ces retraites, les fidèles se trouvaient sous la protection des lois régissant les cimetières, et la persécution pouvait difficilement

les atteindre. Quand les édits sanguinaires ordonnaient de rechercher partout les chrétiens pour les mettre à mort, prêtres et fidèles, abandonnant les sanctuaires fermés dans la ville, se portaient en foule aux catacombes et se réunissaient dans ces églises. Quelques-uns même, ceux dont les jours étaient plus directement menacés, y faisaient leur séjour habituel. Les souverains pontifes spécialement ne pouvaient plus demeurer dans l'intérieur de Rome ; en attendant que l'heure du martyre eût sonné pour eux, ils tâchaient de se dérober aux recherches de leurs ennemis, et vivaient à l'ombre des cryptes sacrées, ne faisant dans la ville que de rares et secrètes apparitions. Les simples fidèles qui n'étaient pas compromis, qui n'avaient rien pour attirer l'attention, allaient et venaient aux catacombes, y assistaient à la célébration des saints mystères, et rentraient chez eux.

Ce n'est pas que les païens, dans les derniers temps du moins, ne fussent assez bien informés de ce qui se passait dans les cimetières souterrains. Vers le milieu du troisième siècle, plusieurs édits dénoncèrent ces retraites et prescrivirent d'employer tous les moyens pour les enlever aux chrétiens. Mais les catacombes avaient acquis déjà une extension prodigieuse. On y était à peine entré, qu'on se trouvait au milieu d'un immense labyrinthe, dont les détours étaient infinis, où ceux-là seulement pouvaient marcher sans se perdre, qui en possédaient tous les secrets, dont les issues enfin étaient tellement multipliées, qu'à la première apparence du danger on en pouvait sortir.

Plus d'une fois cependant, des chrétiens y furent surpris. C'est ainsi que, sous le règne de Numérien, une assemblée de fidèles assistant au saint sacrifice, près des tombeaux des saints Chrysanthe et Daria, y fut découverte par les païens, qui murèrent toutes les ouvertures de la catacombe, et condamnèrent ainsi les serviteurs de Dieu à mourir de faim. Une jeune fille nommée Zoé, qui priait au tombeau de saint Pierre, fut pareillement surprise par les persécuteurs, qui l'y gardèrent six jours sans lui donner aucune nourriture. Comme elle vivait encore, on la fit mourir en la suspendant au-dessus d'un feu de paille humide, et la double couronne du martyre et de la virgi-

nité fut la récompense de sa piété envers le prince des apôtres. Enfin, le pape Sixte II fut lui aussi, au rapport de saint Cyprien,

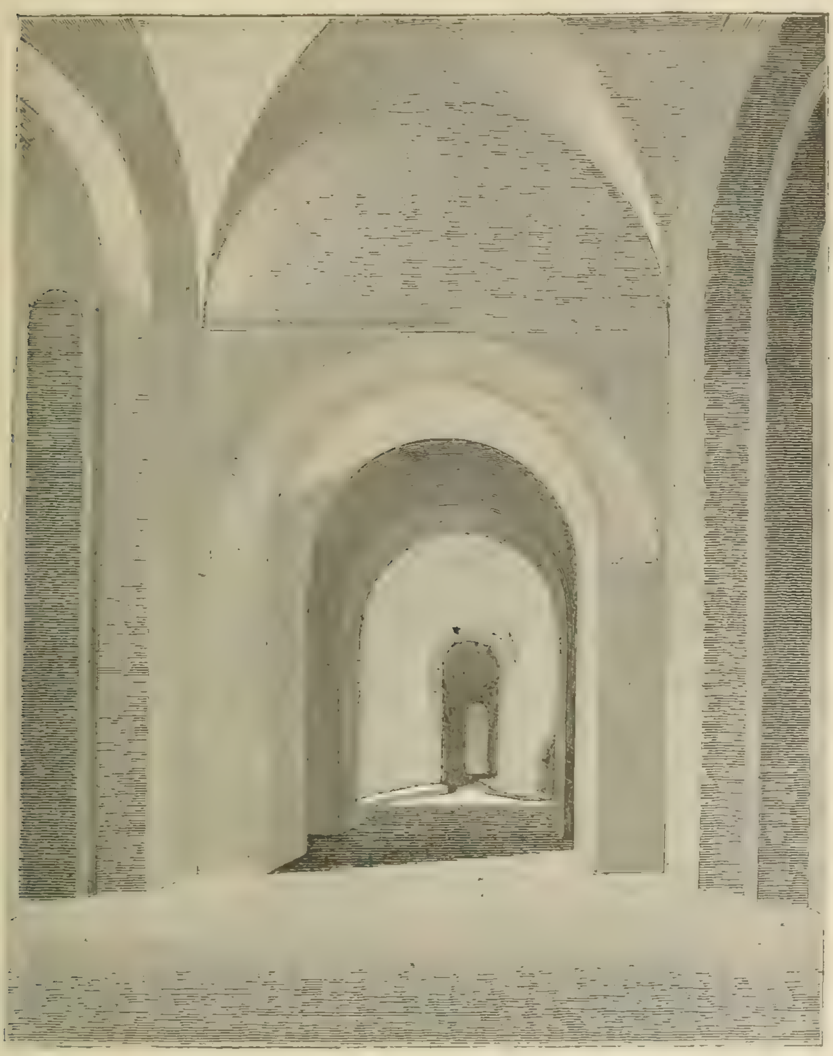


Fig. 90. — Intérieur de la crypte de Saint-Hermes.

pris et mis à mort dans les catacombes, avec un autre martyr nommé Quartus, le huitième jour des ides de mars.

Les dispositions des églises souterraines sont aujourd'hui bien

connues. Le P. Marchi a signalé dans les catacombes bon nombre de ces sanctuaires d'une étendue très variable. Il a reproduit, dans son livre sur les monuments chrétiens de l'art primitif, l'église qu'il découvrit, en l'année 1642, au cimetière de Sainte-Agnès, dont il faisait la topographie. Ce monument, que Bosio n'avait pas remarqué, où d'autres savants n'avaient vu qu'une chambre funéraire, parce qu'ils n'en avaient exploré qu'une faible partie, était envahi par des terres, dont le déblaiement exigea de grands travaux. Le P. Marchi y reconnut incontestablement une église chrétienne, avec un siège pontifical, des colonnes taillées dans le tuf, des parois blanchies et recouvertes de stuc.

Elle occupe le centre d'un réseau de chambres funéraires, ornées de peintures. L'église proprement dite en est dépourvue, mais elle est évidemment contemporaine des cryptes qui l'environnent, car on n'eût pu l'établir postérieurement qu'en bouleversant toutes les sépultures. Or, les peintures de ces cryptes, de l'avis des savants, remontent au deuxième siècle.

On y arrive par deux couloirs opposés et par deux escaliers ; car le sol en est plus élevé que celui des corridors et des cryptes qui l'environnent. Une porte avec seuil, chambranle et architrave de travertin, donne accès dans la partie principale, qui est divisée en deux salles, l'une pour les hommes, l'autre pour les femmes, placées ici derrière eux. A la suite de la salle des hommes se trouve le *presbyterium*.

Dans les petits oratoires, le tombeau du martyr servant d'autel est toujours au fond de l'*arcosolium*. Ici, c'est la chaire pontificale qui est adossée à l'*arcosolium*, avec les sièges des prêtres rangés à l'entour ; l'autel devait donc être placé au milieu du chœur : c'est la disposition qu'on retrouve dans les autres grandes églises et qui prévalut dans les basiliques. Comme on ne voit plus trace de cet autel, le P. Marchi croit qu'il était portatif. C'était une table reposant sur des colonnettes. Le *presbyterium*, où se tenaient les prêtres, était orné de deux colonnes. On a retrouvé des débris du marbre dont le sol était revêtu, et deux petites niches avec des crédences, à

deux mètres au-dessus du sol, où l'on plaçait sans doute des diptyques ou des images sacrées.

Le P. Marchi donne encore la description d'une autre église souterraine du cimetière des saints Prote et Hyacinthe. Elle est située sous la colline qu'on appelle *Salita di Comero*. Elle offre avec la précédente bien des traits de ressemblance. Les salles y sont plus arrondies, et l'hémicycle des *arcosolia* y est bien accusé. Elle devait avoir jusqu'à six autels, au dire du savant antiquaire. C'est un fait curieux qui justifie la pratique de l'Église catholique, quand on lui reproche bien à tort de multiplier les autels dans un même temple. On y découvre aussi les vestiges d'un monument païen, construit antérieurement sur un plan restreint, probablement pour servir de thermes. On suppose que le propriétaire se sera converti au christianisme, et qu'il aura voulu sanctifier ces lieux en les affectant à une destination religieuse.

L'église du cimetière des saints Prote et Hyacinthe est, comme celle du cimetière de Sainte-Agnès, d'une époque très primitive et remonte au moins aux dernières années du deuxième siècle. Une épitaphe, avec les noms des consuls, permet de fixer cette date.

HIC REQVIESCIT RVFINVS LECTOR
QVI VIXIT ANNIS. P. M. XXXI.
DEPOSITVS IN PACE III. ID. SEPT.
ARCADIO ET HONORIO. AVCG. COSS.

Ces premiers sanctuaires, lors même qu'ils n'ont à nous offrir, au point de vue de l'art, que des formes imparfaites et grossières, ont du moins l'intérêt puissant de tout ce qui s'attache à nos origines chrétiennes. On a remarqué dans la plupart des églises souterraines des dispositions analogues à celles de certaines salles des thermes romains. Les *arcosolia*, avec leurs voûtes en cul-de-four et leurs parois semi-circulaires, furent le principe des absides de nos églises ; elles se rapprochent beaucoup du système de construction qu'on observe dans les thermes. Il n'est pas jusqu'au plan crucigère de

quelques sanctuaires primitifs, qui ne se rencontre aussi dans les monuments souterrains.

Les églises ou chapelles des catacombes sont généralement très simples. Sur l'enduit de stuc qui les recouvre intérieurement, on

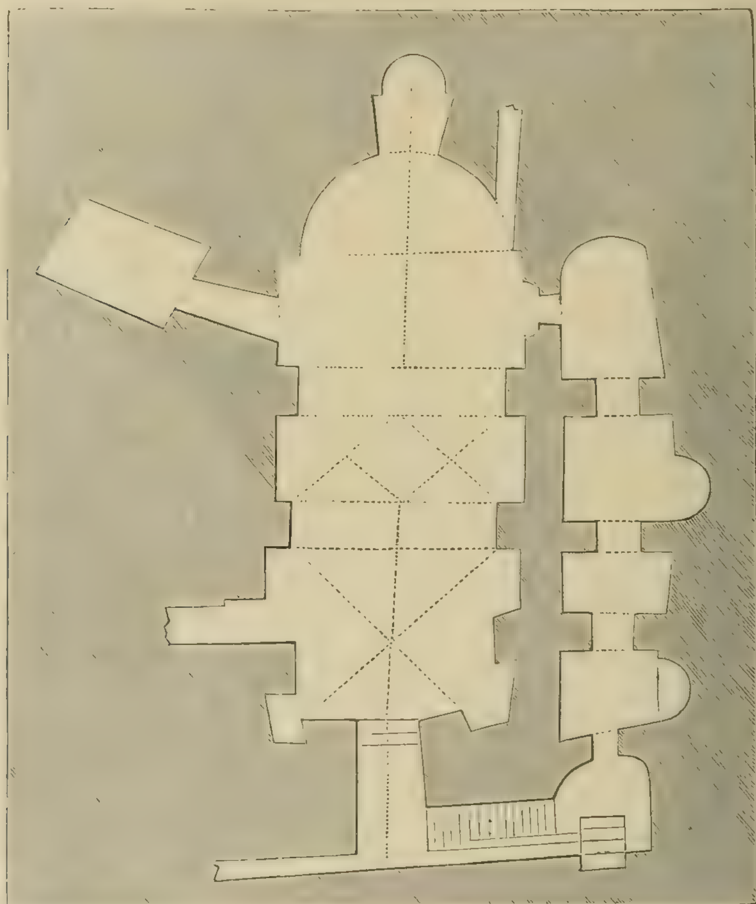


Fig. 91. — Plan par terre de la crypte de St-Hermes.

mettait quelques peintures ; on taillait dans le tuf des colonnes ou des pilastres, au nombre de deux ou de quatre ; parfois aussi on décorait les parois de quelques sculptures. Mais on y remarque déjà, dans leur germe du moins, les dispositions qui doivent se développer un jour dans les basiliques : l'arc triomphal à l'entrée du chœur,

le *presbyterium* en forme d'abside, des cancels ou balustrades en avant de l'*arcosolium*. Ces églises ont bien plus d'élévation que les corridors, et embrassent deux ou même trois étages.

Des études et des observations qui précèdent, un fait se dégage à nos yeux : c'est que l'architecture chrétienne est en principe déjà aux catacombes. Les archéologues sérieux ne le mettent plus en doute aujourd'hui ; ils établissent bien que certaines dispositions des thermes profanes et des basiliques civiles ont été mises à profit par les constructeurs chrétiens ; mais ils se garderaient de dire que ceux-ci ont tout emprunté aux païens, qu'ils n'ont jamais rien su créer, et qu'au temps de Constantin, ils se sont mis tout simplement dans les meubles du paganisme. Pour nous, l'art chrétien, dans l'architecture comme dans la sculpture et dans la peinture, est véritablement né aux catacombes. Toutefois, nous sommes loin d'en conclure qu'il soit absolument isolé des traditions antiques.

C'était d'ailleurs un milieu bien choisi pour l'éclosion de cet art, qui devait donner bientôt une floraison merveilleuse, et qui, dès l'origine, devait remplir sa mission en élevant les esprits vers Dieu, en touchant les cœurs, en faisant entendre à tous de grandes et fortes leçons. On ne pénètrait pas dans ces profondeurs sanctifiées par la cendre des martyrs, sans y apprendre le sens et la portée de la vie. On s'y détachait des choses visibles, même de la lumière qui nous les fait voir, afin de mieux chercher les clartés éternelles. Ces oratoires, dans le cimetière qui enveloppait tout, étaient comme des jours ouverts sur l'immortalité ; et déjà ces constructions rudimentaires avaient réalisé pour les âmes tout ce que ferait un jour la grande architecture.

Écoutons ce que disait saint Jérôme de ces cryptes sacrées, à une époque où les cimetières des martyrs et des saints étaient encore peuplés de tous leurs hôtes et revêtus de tous leurs ornements, où la foi embrâsait les cœurs des fidèles, où le sang du Christ n'avait rien perdu de sa chaleur. *Quando Domini nostri calebat cruor, et fervebat recens in credentibus fides.*

« Lorsque, bien jeune encore, j'étais à Rome pour mes études

littéraires, j'avais coutume, avec mes jeunes condisciples, de visiter, aux jours de dimanche, les tombeaux des apôtres et des martyrs. Je parcourais souvent ces cryptes creusées dans les profondeurs de la terre, dont les parois montrent de chaque côté des morts ensevelis, et où règne une telle obscurité, qu'on serait tenté de dire en s'appliquant les paroles du prophète : Je suis descendu vivant dans les enfers. Rarement un peu de jour vient diminuer l'horreur de ces ténèbres, en pénétrant par des ouvertures qu'on ne peut appeler fenêtres ; et lorsqu'on avance pas à pas dans cette sombre nuit, on ne peut s'empêcher de penser à ce que dit Virgile de ces silences qui épouvantent l'imagination :

Horror ubique animos, simul ipsa silentia terrent. »

C'est sur ces impressions du saint docteur que nous sortons, pour n'y plus revenir dans nos récits, de ces vénérables retraites.

Les chrétiens des trois premiers siècles eurent aussi des oratoires et des églises en plein air, élevés soit à l'entrée de leurs cimetières, soit sur le lieu de la sépulture d'un martyr.

La persécution ne sévissait pas toujours ; il y eut même parfois de longs intervalles de paix, pendant lesquels l'Église, sans jouir jamais d'une vraie liberté, pouvait au moins respirer. L'épée de la loi demeurait suspendue sur la tête des personnes ; et lors même que les cimetières étaient protégés, les chrétiens restaient toujours à la merci des dénonciations et des poursuites des païens ; en sorte que le sang des martyrs coulait encore assez souvent, dans les temps mêmes où sommeillaient les édits des empereurs. Les propriétés étaient mieux respectées, et, tout ce que les païens faisaient pour leurs morts, les fidèles pouvaient l'entreprendre pour les leurs.

Les premiers construisaient souvent un petit édifice au lieu de la sépulture de leurs parents. C'était la *cella*, qui servait, tantôt aux réunions de famille, tantôt à l'habitation d'un gardien. Une inscription païenne nous apprend que Servilius Troïlius fit construire, de son vivant, une *cella* ou *memoria*, pour lui et pour sa femme, Ulpia Successa. Nous trouvons, dans l'inscription d'Evelpius, le *Cultor Verbi* dont nous avons parlé, que, sur le terrain qu'il donna pour en

faire un cimetière, ce chrétien fit aussi construire une *cella*. Le *Liber Pontificalis* nous apprend enfin que le pape Anaclet, qui fut le successeur de saint Clément et qui mourut vers l'an 109, construisit la *memoria* du bienheureux Pierre, au lieu de la sépulture du prince des apôtres, et qu'il y fut enterré lui-même, ainsi que plusieurs de ses successeurs.

L'idée que nous donnent ces mots : *construxit memoriam*, est celle d'un édifice élevé sur le sol, suivant l'usage ordinaire des Romains. Il devait avoir une certaine importance, et l'on dut en faire un sanctuaire, un lieu de réunion pour les fidèles. Aux yeux de la loi d'ailleurs, un pareil monument, même consacré à la sépulture des évêques, devait être inviolable.

L'esprit de tolérance alla assez loin, au temps d'Alexandre Sévère, (222-235) pour que cet empereur pût rendre, en faveur d'un temple chrétien, un jugement dicté par une haute idée de justice et de religion. Nous savons qu'une contestation s'étant élevée entre des cabaretiers *(popinarii)* et des chrétiens, au sujet d'un terrain où ceux-ci voulaient bâtir une église, l'empereur leur donna raison : « Il vaut mieux, dit-il, que la divinité soit adorée en ce lieu d'une manière quelconque, que de le livrer à des marchands de vin. »

A la faveur de ces dispositions légales, qui ne furent troublées qu'en 257, par l'édit de Valentinien, les églises se multiplièrent. On n'en comptait pas moins de quarante à Rome, au rapport d'Optat de Milève, les unes dans la ville même, c'étaient les églises paroissiales *(tituli)*, les autres sur les tombeaux des martyrs ou à l'entrée des cimetières, quand Valentinien les confisqua avec les autres propriétés ecclésiastiques ; mais, en l'an 260, toutes furent rendues aux évêques, en vertu d'un édit de Gallien.

Tout alla bien jusqu'en l'année 303. On avait repris confiance. On restaurait les anciens sanctuaires, on les agrandissait, on les décorait, on en élevait de nouveaux, lorsque subitement éclata, comme une tempête dans un ciel serein, la persécution de Dioclétien, qui fut la dernière et la plus terrible. L'empereur, qui jusque-là s'était montré assez favorable aux chrétiens, se trouvait à Nicomédie,

quand on vint lui apprendre que l'oracle d'Apollon se taisait, parce que certains hommes justes l'empêchaient de parler. On sait que les chrétiens, par un simple signe de croix, imposaient quelquefois silence aux démons : *Nec responsa potest consultus reddere vates*, nous dit Lactance. Dioclétien entra dans une furieuse colère. Sur l'heure, il donna l'ordre de mettre le feu à la grande et belle église de Nicomédie, et voulut, des fenêtres de son palais, assister à l'incendie avec son collègue Galérien.

Des édits sanguinaires suivirent cet acte de violence. La persécution se déchaîna atroce, non plus seulement contre les personnes, mais contre les cimetières, qui furent saisis, contre les sanctuaires, qui furent saccagés et démolis, contre les archives, contre les Livres saints, qui furent jetés au feu. Des édifices du culte proscrit, rien ne devait rester, afin qu'on pût élever au plus tôt la colonne où Dioclétien ferait mettre : *Nomini christiano deleto*.

Il suit de là qu'on serait assez embarrassé aujourd'hui pour donner une idée exacte de ces églises primitives, construites en plein air. Les documents comme les monuments font à peu près défaut. M. Henri Hubsch, dans son grand ouvrage sur l'architecture chrétienne, désigne, dans la campagne romaine, non loin de Sutri, les restes d'une église qu'il croit antérieure à Constantin. Elle était de forme oblongue, partagée en trois nefs par deux rangs de piliers, pour séparer les hommes, qui devaient être dans la nef, des femmes, qui avaient leur place dans les bas côtés. Le vestibule était réservé aux catéchumènes ; dans la muraille du fond, s'ouvrait l'hémicycle destiné à l'autel.

En dehors de là, il n'y a rien, ce semble, dans les monuments religieux, qui soit antérieur à la conversion de Constantin, si ce n'est peut-être la partie la plus ancienne du dôme de Trèves, construit par sainte Hélène, et l'église de Saint-Augustin ou *del Crocifisso* à Spolète, à laquelle M. Hubsch croit pouvoir assigner cette haute antiquité.

Il est bien à supposer que la plupart de ces églises primitives se rapprochaient beaucoup, dans leurs formes, des sanctuaires souter-

rains, et qu'elles étaient bâties sur un plan tracé par le magistère ecclésiastique.

Un sarcophage du cimetière du Vatican peut du moins nous en donner quelque idée. Sur ce monument, qui est du quatrième siècle, deux églises appartenant au type le plus ancien se dessinent, sculptées en bas-relief, et nous laissent voir les portes avec leurs portières, l'étendue longitudinale des nefs et l'abside semi-circulaire qui termine l'édifice.

Est-ce tout, et ne pourrons-nous visiter au moins les restes vénérables de quelqu'un de ces premiers sanctuaires ?

Tout le monde connaît à Rome l'église de Saint-Clément. A voir son *atrium* et son portique à colonnes de granit, ses piliers en cipolin et en granit rouge, qui proviennent des temples païens, les frises et les entablements antiques, les inscriptions du temps des martyrs encastrées dans les murs, la grande mosaïque absidiale, les deux ambons de porphyre et de *pavonazetto*, la chaire épiscopale au fond du *presbyterium*, le pavage en *opus alexandrinum*, tout l'ensemble et tous les détails en un mot, on se persuade aussitôt qu'on a sous les yeux une vieille basilique du temps de Constantin, tout au plus rajeunie par quelques restaurations modernes, par l'éclat un peu trop voyant des ors et des couleurs, par le brillant de la pierrre et du marbre. Tout confirme cette première impression : l'ordonnance générale et l'harmonie des parties, comme le choix des motifs dans les mosaïques, les colombes et les agneaux, les guirlandes de fleurs et de fruits, la vigne avec ses rinceaux ; tout vous transporte dans le milieu le plus voisin de l'époque des catacombes.

Et, de fait, il y a une trentaine d'années, l'opinion qui assignait à Saint-Clément une origine constantinienne ne rencontrait pas un seul contradicteur, même parmi les savants. Nibby l'admettait sans hésitation. On énumérait avec complaisance plusieurs faits importants de l'histoire ecclésiastique ancienne, dont Saint-Clément avait été le théâtre : le pape Zozime y avait fait condamner Célestin, tombé dans l'hérésie de Pélage ; saint Léon, dans sa lettre à Flavien, faisait mention de cette église ; saint Grégoire-le-Grand y avait prê-

ché deux homélies ; enfin elle avait été, au huitième et au neuvième siècle, successivement restaurée par les papes Adrien Ier, Léon III, Léon IV et Jean VIII. On remontait plus haut encore, et l'on citait

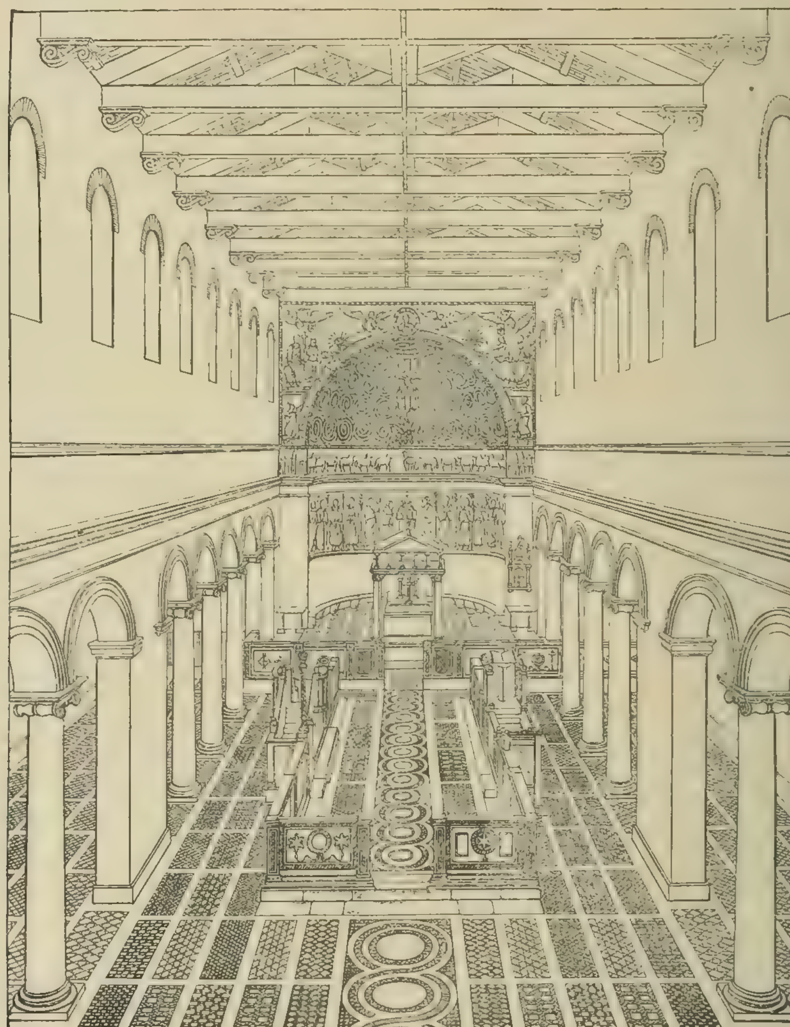


Fig. 92. — Intérieur de l'église de Saint-Clément.

un témoignage de saint Jérôme de l'an 392, dans lequel le saint docteur déclarait que, jusqu'à cette époque, une église gardait à Rome la *mémoire* de saint Clément. Cette église, on n'en doutait pas,

c'était bien celle qu'on avait sous les yeux. On ne tenait pas compte d'une inscription, du commencement du douzième siècle, du tombeau du cardinal Anastase, portant que l'église avait été reconstruite de fond en comble par ce personnage. On ne tenait pas compte de l'incendie allumé en 1084, par Robert Guiscard, et dans lequel avaient péri tous les édifices de la région du Cœlius, où se trouve Saint-Clément.

Il fallut bien se rendre à l'évidence, lorsque en 1858, M. de Rossi découvrit, au-dessous de l'église actuelle, qui est simplement du douzième siècle, une basilique inférieure, égale en longueur à celle que nous voyons, mais plus large, décorée de peintures très curieuses, dont quelques-unes remontent au cinquième ou au sixième siècle.

C'était là cette basilique constantinienne dont avait parlé saint Jérome, et qu'on visite aujourd'hui avec le plus grand intérêt. A la suite de l'incendie de 1084, au lieu de déblayer les ruines, on avait nivelé le sol, après en avoir extrait préalablement les marbres, les porphyres, les colonnes, les ambons, l'autel et son baldaquin, en un mot toutes les épaves qu'on avait pu sauver pour les faire entrer dans le nouveau temple, lequel s'éleva sur le même emplacement, considérablement exhaussé.

Si riche en peintures, si intéressante que soit l'ancienne basilique, ce n'est pas le lieu de l'étudier à ce point de vue en ce moment. Cette découverte doit tout simplement nous conduire à un autre monument plus ancien encore, trouvé au même endroit.

Revenons au texte de saint Jérôme : *Memoriam Clementis usque hodie constructa ecclesia Romæ custodit.* Il faut supposer que cette église, dont parle le saint docteur, remontait au moins à la première moitié du quatrième siècle. Elle avait en ce temps une grande importance, un clergé nombreux et bien constitué. M. de Rossi tire cette conclusion d'une pièce curieuse d'épigraphie, conservée dans une collection ancienne.

C'est une petite lame de bronze, provenant du collier d'un esclave. On y lit ces mots gravés en beaux caractères : *Tene me, quia fugi, et revoca me Victori, acolytæ à dominicu (sic) Clementis.* « Arrêtez-moi,

car je me suis enfui, et ramenez-moi à Victor, acolyte du *dominicum* de saint Clément. »

Au lieu de porter ce collier, qui témoigne de l'adoucissement des mœurs introduit déjà par le christianisme, cet esclave fugitif, s'il eût vécu avant Constantin, eût été marqué sur le front au fer rouge. C'était la loi. Ce prince, dès les premiers temps qui suivirent sa conversion, fit abolir la marque ; et nous aimons à croire que, si jamais la fantaisie prit à notre esclave de renouveler chez Victor la tentative qui lui avait fait déserter la maison d'Euplogius, ancien préfet de Rome, et s'il fut ramené à son maître, l'acolyte de saint Clément n'oublia pas la recommandation de saint Paul à Philémon, et le reçut, non plus comme un esclave, mais comme un frère très cher dans le Seigneur.

D'autre part, le titre que prend Victor, d'acolyte, non de la basilique, mais du *dominicum* de saint Clément, ne permet pas de fixer la date de cette inscription au delà de l'année 350. Le lieu de l'assemblée des chrétiens, qui s'appelait *l'église* du temps de saint Paul, était devenu le *dominicum* du temps de saint Cyprien, en grec κυριακον ; mais, dès les premières années qui suivirent la conversion de Constantin, on commença à le désigner sous le nom de *basilica.* On disait aussi *titulus,* même avant ce prince. Le mot *dominicum* ne se trouve plus jamais dans la seconde moitié du quatrième siècle.

Maintenant se pose une autre question, très intéressante dans le sujet qui nous occupe. Comment, au lieu où nous sommes, a-t-on pu construire le monument *(memoria)* de saint Clément ? La *memoria* ne devait s'élever que sur le tombeau des martyrs (comme la *cella* d'Anaclet, au Vatican, sur la sépulture de saint Pierre), ou encore à l'endroit qu'ils avaient sanctifié par leur séjour ou par leur habitation. Saint Clément n'avait pas été enseveli au Cœlius ; les sépultures étaient défendues dans l'intérieur de Rome. D'ailleurs, le saint pontife, ayant été exilé dans la Chersonèse Taurique, y fut jeté à la mer, et ses reliques, miraculeusement conservées, ne furent apportées à Rome qu'au neuvième siècle, par l'apôtre des Slaves, saint Cyrille.

Mais on tient pour certain que Clément avait son habitation sur

le mont Cœlius, au lieu où s'élève l'église qui lui est consacrée. Les traditions chrétiennes s'accordent sur ce point. Qu'il ait eu pour père Faustinus, comme le croit le *Liber pontificalis*, ou qu'il ait appartenu à la famille des Flaviens, dans l'un et dans l'autre cas les probabilités sont les mêmes ; car on sait que Faustinus demeurait au Cœlius et les Flaviens ne pouvaient habiter que ce quartier aristocratique.

La maison de Clément en ce lieu explique parfaitement l'érection de la basilique. « L'Église, au temps des persécutions, dit M. de Rossi, assemblait les fidèles en des maisons qui, après Constantin, changées en basiliques, conservèrent le nom de leurs anciens possesseurs. Si ces personnages, après leur mort, obtenaient les honneurs des saints, les basiliques étaient consacrées à leur mémoire et à leur culte. S'agit-il d'honorer une sépulture, c'est sur le tombeau même du martyr que s'élève l'abside de la basilique ; c'est là que se trouve la confession, ou le *martyrium*. Si c'est un autre souvenir qu'on veut perpétuer, la basilique sera construite sur le lieu sanctifié, sur l'oratoire où s'assemblaient les chrétiens. »

Qu'on nous pardonne cette longue dissertation ; elle n'est point superflue. Nous cherchons un de ces antiques sanctuaires, situés à Rome hors des catacombes, et que fréquentaient les chrétiens dès les premiers temps. Nous y touchons ; nous devons le trouver ici.

Nous savons par la tradition que, après sa conversion, Clément fit dans son palais, au pied du Cœlius, un oratoire où s'assemblaient les fidèles et les catéchumènes. Combien de temps subsista cet oratoire après l'exil et le martyre du saint pontife ? Nous l'ignorons. Il semble qu'il dut être abandonné des fidèles et profané par les païens, avant l'époque de la persécution de Dioclétien ; et cette profanation, qui parait très vraisemblable, d'après les indices que nous allons signaler, l'aura sauvé de la destruction.

Au fond de la vieille basilique, on a découvert un large escalier antique, pareil à ceux qui mettaient en communication les hypogées avec les basiliques construites sur les tombeaux des martyrs. Cet escalier conduit, sous l'abside même de cette basilique inférieure, à plusieurs appartements, et tout d'abord à une grande chambre carrée et voûtée,

qui se trouve ainsi directement au-dessous de l'autel. La voûte est ornée de caissons en stuc, avec des ornements en relief représentant des candélabres de l'époque impériale et quelques scènes mythologiques, une entre autres,à peu près effacée aujourd'hui, où l'on croit reconnaître le héros Hippolyte repoussant l'amour criminel de Phèdre. Cette chambre a dû faire partie d'un ancien palais,appuyé à des murs de l'époque romaine primitive, dont on a découvert un large massif sous la nef de la basilique.La situation qu'elle occupe, sous le *presbyterium* de cette basilique, ne permet guère de douter qu'elle n'ait été précisément l'oratoire dans lequel le disciple et le successeur de Pierre, saint Clément, fit entendre sa parole aux fidèles et célébra les saints mystères. Un autre indice précieux à recueillir, c'est qu'on a trouvé, dans cette même chambre,une statue mutilée du Bon Pasteur, certainement antérieure à Constantin, au témoignage de M. de Rossi.

Mais, chose étrange, au troisième siècle, cet oratoire a été mis en communication avec une sorte de vestibule carré,au moyen d'arceaux supportés par des pilastres. Les chapiteaux corinthiens de ces pilastres, avec leur caractère déjà marqué de décadence, ne peuvent être que du troisième siècle. Ce vestibule donne accès à une vaste salle oblongue, formant une sorte de caverne artificielle, où l'on reconnaît un antre dédié à Mithra.On pouvait encore le visiter, il y a quelques années,et,àde nombreuses particularités dont les traces étaient encore bien visibles, on reconnaissait que le culte de ce faux dieu, très populaire à Rome vers la fin du troisième siècle, s'était établi dans ces lieux, et avait dû profaner le sanctuaire paisible de Saint-Clément, jusqu'au jour où la paix fut rendue à l'Église. Les chrétiens rentrèrent alors dans leur propriété, la purifièrent et construisirent, au-dessus de l'oratoire primitif, la basilique constantinienne, en l'honneur du glorieux pontife et martyr.

Nous arrivons avec Constantin à la véritable époque des basiliques.

Une des premières préoccupations de l'Église, au sortir des catacombes, sitôt qu'elle eut acquis une existence légale, dut être d'élever

des temples dignes de Dieu, pour y réunir de nombreux fidèles et y produire au grand jour toutes les cérémonies de son culte. Il fallait pour cela de vastes édifices, où les multitudes pussent tenir et se grouper, suivant les distinctions et les ordres établis dans l'Église, où le clergé trouvât aisément sa place et son rang, où pût se déployer enfin toute la pompe de la religion chrétienne, devenue celle de l'État.

Se trouva-t-il sur-le-champ des architectes capables de concevoir et d'exécuter un plan qui satisfît à toutes ces exigences ? On ne saurait l'affirmer ; mais il est certain que les monuments religieux s'élevèrent de toutes parts avec une ampleur, une magnificence, une promptitude d'exécution, qui prouvent qu'il n'y eut guère de tâtonnements dans la pensée des artistes, et qu'on alla droit au but. Mais où faut-il chercher le principe même de l'idée directrice ?

Les historiens là-dessus ne sont pas d'accord. Pour les uns, une architecture propre au christianisme était née déjà et toute formée. Elle n'avait rien à emprunter au paganisme, et, ne s'inspirant que de son passé religieux, elle trouvait dans les catacombes et dans les églises que la persécution venait de détruire, le vrai type du temple chrétien. Pour les autres, au contraire, on n'inventa rien dans le christianisme, on se borna à copier servilement les œuvres romaines qu'on avait sous les yeux ; on eut des monuments religieux, mais il n'y eut pas d'architecture chrétienne.

La vérité doit être, croyons-nous, entre ces opinions extrêmes. Il faudrait s'aveugler pour ne pas voir, dans les constructions religieuses de l'époque constantinienne, quelque chose de propre au christianisme. Les plans d'une grande variété présentent dès ce moment, en Orient et en Occident, des formes oblongues, crucigères, rondes ou octogonales, avec des dispositions intérieures qui ne sont nullement une copie servile des monuments païens. Il serait également paradoxal de prétendre qu'on n'y fit aucun emprunt, et que, sur bien des points où la similitude est grande, les constructeurs chrétiens se sont rencontrés fortuitement avec les autres. A notre avis, ils ont pris chez eux de propos délibéré, et cela très justement, tout ce qui était à leur convenance.

Il y avait alors à Rome, et dans toutes les grandes villes de l'empire, de vastes bâtiments, dont la destination n'avait rien de religieux, mais qui, dans leurs proportions et dans leurs distributions, présentaient toutes les facilités pour la réunion de nombreuses assemblées.

Ces grands édifices s'appelaient basiliques, du mot grec βασίλευς, roi. Cette expression, dans son acception première, désigne une salle ou une maison royale. En Grèce, l'archonte roi rendait la justice dans la basilique. Les Romains voulurent avoir des édifices de ce genre et leur attribuèrent des destinations diverses. Les basiliques servaient chez eux aux principaux usages de la vie publique ou civile ; bourses, tribunaux, halles et bazars tout à la fois, elles admettaient dans leur enceinte les magistrats, les avocats, les com-

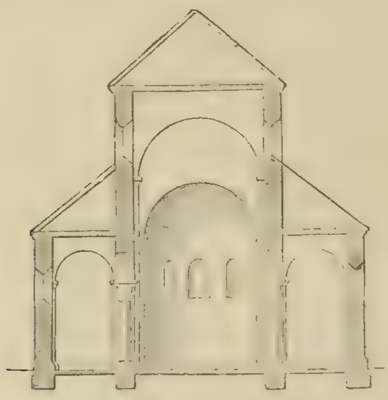


Fig. 93. — Coupe transversale d'une basilique romane.

merçants avec leurs marchandises, et le peuple, qui venait y vaquer à ses affaires.

C'est au forum qu'on vit la première basilique. Marcus Porcius Caton la construisit à l'époque de sa censure, vers l'an 204 avant notre ère ; elle s'appela de son nom, la basilique Porcia. Vingt-cinq ans plus tard, Marcus Fulvius fit élever la seconde, qui fut nommée Fulvia. Viennent ensuite la Sempronienne et l'Émilienne. Puis Jules César bâtit, sous la direction de Vitruve, la basilique Julienne, destinée spécialement aux audiences et aux réceptions des ambassadeurs. Elle était splendide, supportée sur cent colonnes de marbre, qui la divi-

saient en cinq nefs,toute resplendissante de l'éclat de l'or et des mosaïques. Ces édifices se multiplièrent. Au temps de Pline l'Ancien, Rome en comptait déjà dix-huit. Titus à lui seul en fit bâtir trois au forum.

Bientôt il n'y eut pas, dans l'empire, une seule ville importante qui ne voulût avoir sa basilique. A en juger par les plans et les restaurations qu'on en donne, celle de Pompéï pouvait rivaliser avec les plus belles. Les palais des princes, les habitations même des simples particuliers, se donnaient le luxe d'une basilique. On lit dans les *Recognitions* de saint Clément que Théophile, premier citoyen d'Antioche, avait une basilique dans sa maison, et qu'il en fit une église pour y établir la chaire du bienheureux Pierre.

Le plan de la basilique était simple et grandiose. C'était un rectangle allongé, divisé d'ordinaire en trois, quelquefois en cinq nefs, dans le sens de la longueur, par deux ou quatre rangs de colonnes. D'une colonne à l'autre, on jetait un arc, ou une architrave, pour porter les murs sur lesquels le toit s'appuyait. A l'extrémité opposée à la porte ou aux portes d'entrée, s'étendait une plate-forme, qui terminait en hémicycle cette partie de l'édifice. Au-dessus des colonnes formant la séparation des nefs, s'élevait un second rang de colonnes montant jusqu'à la naissance du toit et reliées entre elles par des murs ; dans ces murs des ouvertures étaient pratiquées pour éclairer l'intérieur, et des galeries y étaient appliquées,où l'on pouvait circuler; elles se prolongeaient sur la grande nef du milieu. Les bas côtés avaient une élévation moindre, de moitié environ. L'extérieur était toujours très simple et n'avait de remarquable que la façade, avec son portique, ses colonnes et ses portes.

Ces dispositions générales donnent bien l'idée d'un édifice qu'il sera facile, avec quelques modifications, d'adapter à toutes les exigences du culte chrétien. Une seule chose surprendrait, c'est qu'on n'ait pas songé à en tirer parti pour une appropriation religieuse.

Tout autrement se présentait le temple païen ; qu'il eût des formes oblongues ou arrondies, ses dimensions étaient toujours très exiguës. Il n'eût pas été facile de le transformer en église. Tout au plus, une fois purifié, pouvait-il servir de baptistère. Il ne se prêtait

ni à la célébration des cérémonies, ni à la séparation des sexes, ni à la classification des ordres du clergé et des fidèles, encore moins à la réunion d'une nombreuse assemblée. La *cella* du dieu y occupait à elle seule presque tout l'intérieur. Les sacrificateurs pouvaient y pénétrer ; le public en était exclus. C'était le profane *(profanum)* qui devait rester en dehors. Impossible donc à l'architecte chrétien de chercher ses modèles de ce côté ; mais pourquoi ne se fût-il pas inspiré de la basilique civile ?

On y songea si bien que, dès les premiers jours qui suivirent la conversion de l'empereur, quelques-uns de ces édifices furent affectés aux usages religieux, et offrirent leur enceinte spacieuse à l'assistance chrétienne et au clergé. C'est un fait incontesté et qui explique les paroles d'Ausone à l'empereur Gratien : « Les basiliques, dans lesquelles on ne voyait autrefois que des hommes d'affaires, sont aujourd'hui remplies de personnes qui prient pour votre salut. »

Ces adaptations toutefois ne paraissent pas avoir été très nombreuses, soit que l'Église ait voulu avoir ses monuments, bâtis par elle et sur les lieux qui pouvaient lui convenir, soit qu'elle n'ait pas voulu dépouiller les villes des édifices devenus nécessaires pour les besoins de la vie publique. Mais, pour élever ses temples, elle ne fit aucune difficulté de prendre à la basilique civile tout ce qui pouvait lui convenir, se contentant de modifier le reste, d'ajouter ou de retrancher, suivant ses inspirations propres, ou les exigences de ses rites, de façon à se donner, sinon une originalité complète, du moins une appropriation déjà assez parfaite, qui devait arriver graduellement à des combinaisons nouvelles, et créer un jour une architecture véritablement chrétienne.

Nous retrouvons ici les mêmes origines que dans la sculpture et dans la peinture, la même manière de procéder, la même marche suivie, le même développement, à cela près que le progrès de l'architecture fut beaucoup plus remarquable, parce que l'affaissement qui précipita les arts du dessin dans la décadence et la barbarie, ne se fit pas sentir aussi lourdement, aux premiers siècles du moins, dans l'art de la construction.

Si respectable donc que puisse paraitre la théorie qui veut faire naitre toute l'architecture chrétienne des entrailles mêmes du christianisme, il ne semble pas qu'on puisse l'admettre dans son exclusivisme. Entre les églises des catacombes et les basiliques de Saint-Pierre au Vatican, de Saint-Paul sur la voie d'Ostie, de Saint-Laurent-hors-les-Murs, il y a des points de rapprochement très importants ; mais, en ce qui tient à l'architecture, il y a un abime. On veut le franchir, en prenant comme intermédiaire les petites basiliques de la campagne romaine antérieures à Constantin, lesquelles ont tant de rapports avec les premiers sanctuaires souterrains. Mais on ne fait que reculer la question. Pour la trancher, il faudrait prouver que les églises des catacombes n'ont aucun point de contact avec les monuments profanes, et que leurs constructeurs ne tinrent aucunement compte des thermes ou des basiliques qu'ils avaient sous les yeux.

Quoi qu'il en soit, à l'époque constantinienne, on était en présence des beaux modèles que l'art profane avait produits ; il n'y avait aucun motif de les éliminer de la conception de l'architecture chrétienne ; on les adopta en les modifiant. Conçus dans ces données, les édifices religieux prirent le nom de basiliques, qui leur convenait d'autant mieux, qu'il s'appliquait par excellence à la maison du Roi des rois. On le donna surtout aux plus grandes et aux plus importantes, construites sur le plan de la basilique profane, à d'autres aussi de moindre dimension, quand elles étaient consacrées aux martyrs, enfin à tous les temples chrétiens considérables, quelle que fût leur forme. On appela basiliques des églises rondes, comme le Saint-Sépulcre de Jérusalem, Saint-Étienne-le-Rond à Rome, des églises octogonales, comme Saint-Vital de Ravenne, d'autres dont le plan figurait la croix grecque, par l'intersection au point central de deux nefs d'égale longueur, d'autres enfin qui formaient la croix latine, par l'adjonction des transepts, comme Saint-Pierre du Vatican.

Toutefois, cette dénomination, adoptée partout dans le langage ecclésiastique, ne devint sans doute pas immédiatement populaire. Vingt années après que la paix eut été rendue à l'Église par l'édit

de Constantin, le pèlerin de Bordeaux qui écrivait, en 333, son Itinéraire à Jérusalem, se croyait encore obligé d'en donner l'explication. « Une basilique, disait-il, a été construite au Saint-Sépulcre, par ordre de l'empereur,c'est-à-dire un *dominicum* d'une merveilleuse beauté. »

Avec quel soin pieux et quel souverain respect on procéda à la construction des premières basiliques, l'histoire en rend témoignage. L'empereur lui-même donna l'exemple. A peine eut-il jeté les fondements de la basilique du Sauveur, près du palais de Latran, qu'il voulut montrer sa piété envers le prince des apôtres, par une manifestation imposante et singulière à la fois. En présence d'une foule immense, des prêtres, des évêques et du pape Sylvestre, on le vit, dit-on, arriver au pied de la colline du Vatican, se prosterner, confesser publiquement qu'il avait erré,qu'il était coupable d'avoir persécuté les saints, indigne de toucher le seuil de leurs tombeaux. Enlevant alors son manteau de pourpre et sa chlamyde, prenant une pioche, il se mit à ouvrir le sol ; puis il porta sur ses épaules douze paniers de terre en l'honneur des douze apôtres, et les jeta à l'endroit où on allait poser la première pierre de la basilique. Ce fut dans le même esprit qu'il éleva quantité d'autres basiliques, à Rome, à Jérusalem, à Constantinople.

Il nous reste maintenant à donner une idée de la basilique chrétienne des premiers siècles. Qu'on se représente un édifice oblong et quadrangulaire, intérieurement divisé en trois galeries longitudinales par deux rangs de colonnes. La galerie du milieu est moitié plus large que les autres ; elle est également plus élevée ; ses murs, dans la partie supérieure qui dépasse les collatéraux, sont percés de fenêtres disposées symétriquement des deux côtés. Au bout de la galerie formant la nef du milieu, s'ouvre dans le mur du fond un enfoncement en hémicycle, qui termine en abside cette partie du monument. A l'autre extrémité faisant face à l'hémicycle, trois portes s'ouvrent sous le portique et correspondent aux trois galeries (voir fig. 5, p. 15).

Ces dispositions générales sont évidemment calquées sur celles

des édifices civils ; quelques autres plus particulières en procèdent également, mais une foule de détails d'ordonnance ou d'appropriation sont d'invention purement chrétienne, ainsi que la décoration.

Dans le sens de la largeur, la basilique est divisée en trois parties. Voici d'abord le vestibule ou *pronaos*, avec son portique de deux, de cinq ou de sept colonnes, entre lesquelles, aux jours de fête, on suspendait des tentures. Le *pronaos* était ordinairement précédé de l'*atrium*, sorte de cour quadrilatérale, quelquefois entourée de portiques, au milieu de laquelle se trouvait la fontaine où se lavaient les fidèles avant d'entrer dans le temple. L'*atrium*, avec ses portiques, était réservé aux pénitents et aux catéchumènes ; on l'appelait aussi le *narthex*. Il était ordinairement tourné vers l'occident ; ainsi le voulait le principe, généralement suivi, de l'orientation des églises, auquel on dérogeait pourtant quelquefois.

Du portique, on entre dans l'aire intérieure de l'église, la nef ou le *naos*, avec ses trois ou cinq galeries. Celle du milieu, qui n'est ouverte que pour les clercs, doit rester libre. Les portes latérales sont pour le peuple, la droite pour les hommes, la gauche pour les femmes ; les sexes demeurent séparés à l'intérieur par tout l'espace de la grande nef. Celle-ci conduit directement au *bêma*, ou au sanctuaire, aux abords duquel sont placés, du côté droit, les religieux, du côté gauche, les vierges consacrées à DIEU.

Le *bêma* est séparé de la nef par un cancel, ou balustrade ; au centre de cette balustrade s'ouvre une porte donnant accès à la *solea* du sanctuaire. A droite et à gauche de cette porte, s'élèvent les ambons, où les diacres chantent l'épitre et l'évangile, où les prêtres adressent leurs instructions aux fidèles.

Au centre du *bêma* se trouve l'autel, avec son baldaquin ou *ciborium*. A l'entour de l'abside, se développent les sièges pour les prêtres ; tout au fond se dresse la chaire de l'évêque, plus élevée que les autres sièges, de façon que le pontife domine l'autel lui-même et peut être vu et entendu des fidèles.

Telles sont en résumé les dispositions et les formes de l'ancienne basilique, sans parler des modifications qui s'y introduisirent avec le

temps et aussi avec les exigences du goût oriental, qui créa de nombreuses différences entre les monuments grecs et latins.

Nous nous réservons d'en parler dans notre dernier chapitre, où nous étudierons le mouvement de l'architecture aux premiers siècles.

Chapitre Dixième.

DÉCORATION DES BASILIQUES. — LES MOSAIQUES A ROME.

DANS son livre sur la *Décadence des Romains*, l'historien Gibbon a pris à tâche de réhabiliter l'antiquité païenne au détriment de l'Église : il a fait porter à la société chrétienne primitive la responsabilité de la catastrophe où périt l'ancien monde, des fautes qui la préparèrent et des malheurs qui la suivirent. L'école matérialiste applaudit à ces idées et s'apitoya sur les grandeurs disparues du passé, refusant absolument de voir celles qui les avaient remplacées. Le christianisme, pour elle, était battu sur toute la ligne. Abstraction faite de la morale, dont on ne parlait pas, on déclarait que, dans la vie intellectuelle et sociale, au point de vue de la philosophie, des lois, des lettres et des arts, l'Évangile, au lieu d'avoir été une cause d'activité et de progrès, avait amené le mouvement rétrograde, la décadence et la ruine de la civilisation.

Il y avait dans ces thèses autant de passion que d'exagération : aussi, après avoir trouvé quelque crédit dans le monde savant, furent-elles bientôt réduites à leur juste valeur par des études plus sérieuses et par un examen moins superficiel. Partis de camps bien différents, des hommes comme les Villemain, les Guizot, les Ozanam, les Gorini, se rencontrèrent sur le même terrain, et prirent en main la cause de la vérité contre une critique hostile et dénigrante.

Le paganisme moderne se retrancha sur un point où il se croyait sûr de la victoire. Nulle part, affirmait-on, — et les preuves à l'appui ne pouvaient manquer, — l'influence de la religion qui avait remplacé le culte des dieux n'avait été si fatale que dans le domaine des arts. Les chefs-d'œuvre naissaient d'eux-mêmes au temps où l'on divinisait la force, la richesse, le plaisir et la beauté. Mais que faire des

Phidias et des Praxitèle dans un monde qui avait embrassé la croix, et rêvait de se régénérer par la pauvreté et la chasteté ? Le peintre n'avait plus qu'à laisser choir ses pinceaux, le sculpteur qu'à briser son ciseau.

On disait que l'Église naissante avait dû proscrire les arts, qu'elle avait fait briser les marbres, fondre les bronzes où le génie de l'antiquité profane s'était révélé avec une perfection qui n'a été depuis ni surpassée, ni même atteinte. La réaction chrétienne, à Rome et dans les provinces de l'empire, avait mis en pièces les dieux, types incomparables de la vie et de la beauté ; elle avait préludé ainsi à la barbarie où la société devait s'ensevelir, avec ses merveilles et ses gloires.

On ne tenait aucun compte de la lutte acharnée que l'Église venait de soutenir, au prix de son sang répandu. A peine sortie de ces horreurs, elle eût dû sur-le-champ avoir le sentiment de la beauté profane, alors qu'on le perdait autour d'elle ; elle eût dû tout de suite prendre en mains les intérêts de l'art, qui avait été si étrangement profané ; l'art païen n'avait pas seulement réalisé l'expression visible de tous les vices et proclamé la glorification de toutes les licences de la chair : c'était en lui que la superstition de l'idolâtrie s'était matérialisée et qu'elle avait pris corps, et, depuis trop longtemps, la délicatesse d'Athènes, comme le sensualisme de Rome, n'avait connu d'autre divinité que la matière touchée par le ciseau des artistes.

Pour trouver grâce aux yeux de la critique moderne, il eût fallu, dans un temps où les chrétiens étaient persuadés que les simulacres du paganisme étaient habités par les démons, — puisque leurs adorateurs en accomplissaient les œuvres, — que l'heure fût venue déjà pour l'Église d'y voir des trésors pour les musées de l'avenir, des ornements pour nos places et nos jardins.

Les choses ne pouvaient se passer ainsi, et l'on ne saurait vraiment faire un crime aux prédicateurs de l'Évangile d'avoir obéi à des influences d'un ordre supérieur.

Dans nos études précédentes, nous avons vu comment l'Église,

loin de repousser les images, les employa dès l'origine dans une très large mesure ; comment elle se montra conciliante dans l'usage qu'elle en fit, au point d'emprunter sans scrupule au paganisme tout ce qui n'avait pas un caractère idolâtrique ou impur. Elle le fit, on peut le reconnaître, sans aucun souci de la question artistique, — qui ne pouvait exister pour elle, — dans l'intérêt de son histoire, de son dogme et de sa morale, de l'enseignement, en un mot, qu'elle doit aux fidèles ; et raisonnablement on ne saurait rien lui demander de plus.

A l'heure de son triomphe, elle songea sans retard à donner à la maison de DIEU l'éclat, la splendeur qui lui convient. Elle eut en vue, on ne saurait en douter, dans les sujets qu'elle fit représenter, de réunir tous les éléments de noblesse et de grandeur qui constituent la perfection et la beauté. Mais les ressources de l'art s'étaient déjà singulièrement appauvries. Ce n'était point en ses mains toutefois qu'avait pâli le flambeau. Des influences qui lui étaient étrangères avaient amené l'épuisement du génie antique et avaient fait dévier l'esthétique des grandes traditions du passé, importées à Rome par les Hellènes. La marche de la décadence avait été extrêmement rapide. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un coup d'œil sur l'arc de triomphe de Septime Sévère et sur celui de Constantin, et de faire la comparaison.

Si imparfaits que fussent les moyens, au point de vue de la correction des formes et des lignes, il fallait bien s'en servir. Ce n'est donc point là qu'il faut chercher le progrès. Il est dans le principe supérieur qui tend à spiritualiser la matière et lui apprend à parler un langage divin. L'abaissement qui s'était produit dans l'art du dessin n'est point le fait du christianisme. La vie nouvelle qui se révéla, jusque dans les œuvres les plus barbares, lui appartient en propre ; c'est lui qui l'a fait naitre ; c'est lui qui l'a conservée, comme l'étincelle qui couve sous la cendre, jusqu'au jour où la flamme se dégage et s'élève pure et victorieuse vers les cieux.

La religion chrétienne apportait au monde une pensée si grande, elle en était si remplie, que même l'ornementation de ses temples

était secondaire à ses yeux. La décoration devait être surtout un enseignement, une exhortation, une prière. Nous savons ce qu'étaient alors les monument religieux. Nous avons vu naître la basilique chrétienne, sinon de la basilique profane, du moins auprès d'elle, s'inspirant des dispositions principales de celle-ci, modifiant les autres et donnant satisfaction à toutes les exigences du culte, comme à tous les besoins des fidèles et des prêtres.

La basilique chrétienne du temps de Constantin, nous l'avons vue avec son *atrium* entouré de portiques, qui la sépare du tumulte du monde, avec sa fontaine au point central de la cour, où les fidèles se purifient des souillures extérieures et peuvent lire ces paroles avant de franchir le seuil sacré : « Lave tes péchés et pas seulement ton visage ; » nous l'avons vue avec ses divisions intérieures, qui correspondent aux différents degrés de la hiérarchie. Voici le vestibule, où s'arrêtent les pénitents publics ; voici les nefs, où se rangent les hommes d'un côté, les femmes de l'autre. Les catéchumènes se tiennent au bas de l'église et près des portes, pour sortir de l'enceinte avant la consécration des saints mystères ; plus avant, du côté de l'autel, se placent les fidèles, qui doivent y participer. Dans l'abside enfin, dont le sol surélevé porte la table du sacrifice, sont placés en hémicycle les sièges des prêtres, avec la chaire de marbre de l'évêque au milieu.

Nous croyons devoir rappeler ces principales dispositions du temple chrétien déjà réalisées, avant d'en étudier la décoration.

N'oublions pas que le parallélogramme trop uniforme de la basilique ancienne n'a point tardé à se rompre, pour se prêter à des lignes plus harmonieuses ou plus symboliques ; que la croix latine a commencé, dès cette époque, à ouvrir ses bras à Saint-Pierre de Rome, et que la coupole s'arrondit déjà au baptistère de Sainte-Constance. L'Orient va s'emparer de cette dernière disposition en la perfectionnant, et en faire le caractère propre du style byzantin. Quand viendra le moyen âge, il prendra la première pour élever ses transepts et bâtir ses cathédrales cruciformes. Les colonnes de la nef, sur deux ou quatre rangs, franchi-

ront alors la croisée ; elles iront s'arrondir autour du chœur, dont l'abside prolongée se couronnera de chapelles rayonnantes ; les portes de la nef et des transepts, soigneusement fouillées dans la pierre, produiront au dehors, au milieu des caprices de l'ornementation gothique, tout un monde de statues, de figures d'anges, de saints ou de démons, des animaux, des feuillages ou des fleurs. De larges rosaces s'ouvriront dans les façades, flanquées à droite et à gauche de tours massives, qui monteront dans les airs avec leurs flèches élancées.

On n'entrevoyait rien de tel encore ; mais, en attendant que la pierre s'animât sous la main du sculpteur, la nécessité s'imposait de donner aux basiliques une décoration qui les revêtît d'une parure éclatante et fît resplendir aux yeux, dans l'or et dans la couleur, l'enseignement évangélique dont les cœurs étaient avides. Toute la période romaine du cinquième au treizième siècle est pénétrée de cette exigence chrétienne, qui entraîne l'Église à perpétuer et à sauver les arts, à une époque où l'on serait tenté de supposer que l'art est entièrement éteint.

Au temps des persécutions, la peinture avait été appelée la première à décorer les cryptes des catacombes. Elle avait couvert de types et de sujets chrétiens les parois, les voûtes et les *arcosolia*, bien avant que la sculpture eût osé reproduire les mêmes scènes sur le marbre des sarcophages. Le pinceau se prêtait à un travail rapide et clandestin beaucoup mieux que le ciseau, qui suppose, comme nous l'avons dit plus haut, un matériel assez embarrassant ; et ce fut sans doute une des principales raisons pour lesquelles la sculpture ne fut guère en usage chez les premiers chrétiens. Des artistes souvent très inhabiles durent aussi préférer la peinture, parce que l'incorrection de la forme y est sauvée par la couleur ; il se peut enfin, comme le prétendent certains antiquaires, que la statuaire ait inspiré tout d'abord des répugnances aux fidèles, parce qu'elle avait été l'objet direct des adorations païennes.

La peinture n'avait point encouru un pareil blâme. Elle était en

honneur dès les premiers temps du christianisme ; elle n'était pas moins goûtée à l'époque où les tombeaux des saints soulevaient le sol

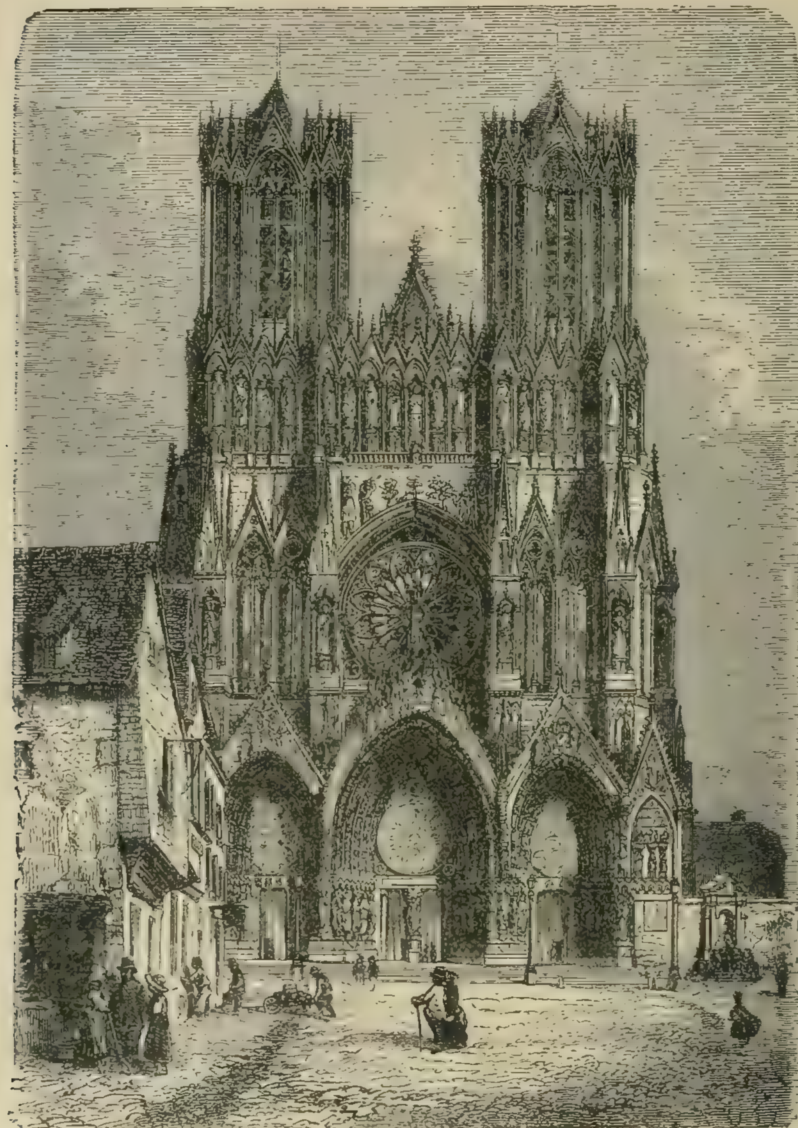


Fig. 94. — Cathédrale gothique de Reims.

des catacombes, et laissaient au-dessus d'eux germer au grand jour,

comme une floraison, les saintes basiliques. Pour décorer ces monuments, c'était à elle qu'on voulait recourir. Les bas-reliefs et les statues commençaient à se ressentir grandement de la décadence et ne méritaient plus guère qu'on les appréciât. Eût-elle été moins imparfaite, la sculpture n'eût pas donné les grands effets de lumière et de couleur qui devaient faire que l'intérieur du temple fût une fête pour l'âme et pour les yeux. L'architecture, d'autre part, avait un caractère de grandeur et de majesté, mais elle était sobre d'ornements dans les basiliques ; elle y déployait ses lignes sans offrir au regard rien qui pût l'arrêter sur des motifs richement travaillés, à l'exception toutefois des chapiteaux, sur lesquels elle savait jeter encore les volutes et les feuilles d'acanthe de l'antiquité.

Tous les projets d'une décoration appropriée aux basiliques se réfugiaient donc alors dans la peinture murale. Les fresques auraient pu passer des catacombes dans les églises ; elles avaient l'avantage de la promptitude dans l'exécution et ne manquaient pas d'éclat dans la couleur, mais elles avaient aussi leurs inconvénients. La fresque a des garanties de durée quand elle est sur un mur parfaitement sain, et quand les couleurs employées sont de bonne qualité ; autrement elle pâlit et s'altère promptement. Pour traduire les dogmes d'une religion immortelle, on voulait quelque chose de plus résistant, une décoration qui eût la solidité en même temps que la vivacité et la profondeur des tons, qui pût s'incruster dans la muraille, faire corps avec elle, et comme elle traverser les siècles.

Ce n'était point un genre à chercher ou à créer. Rome en avait emprunté à la Grèce le secret et l'usage. On savait appliquer habilement, sur le sol plutôt que sur les murailles d'un édifice, des revêtements de marbres, de pierres ou de verres coloriés, de façon à produire des ornements et des figures de diverses couleurs. C'est ce qu'on appelait la *mosaïque*.

Il y en avait de plusieurs sortes. Dans le procédé le plus simple, et probablement aussi le plus ancien, on se servait de morceaux de pierre dure, de marbre blanc et de lave azurée ; on les taillait géométriquement et on les posait sur le sol, de façon à produire des

compartiments gracieux et variés. Ce genre, qu'on appelait l'*opus tessellatum*, n'admettait pas plus de deux ou trois couleurs.

L'*opus sectile* avait plus de souplesse et d'élégance. On taillait en feuilles minces un marbre d'une couleur uniforme ; on découpait ces feuilles suivant le dessin qu'on voulait exécuter, et on les incrustait dans un marbre d'une teinte différente, de façon à représenter des personnages, des animaux ou des fleurs. C'est ce genre de mosaïque qu'on pratique surtout à Florence aujourd'hui, et l'on y obtient, en variant les couleurs, de très riches effets.

Le troisième genre constitue la mosaïque proprement dite, bien qu'on ait, chez les Grecs, appliqué à chacun des trois procédés le nom de Μουσεῖον, d'où les Romains ont fait *musivum*. Pour arriver ici à la

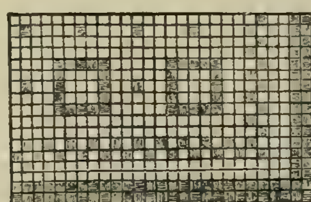


Fig. 95. — Opus tessellatum.

perfection, il faut n'employer que de très petits fragments, afin d'obtenir la flexibilité des contours ; les choisir de toutes nuances et de toutes couleurs, afin d'avoir toute la richesse et tout l'éclat d'une peinture, et de pouvoir reproduire toutes les figures avec leurs détails d'ombre et de lumière. On exécute ainsi de véritables tableaux, où la pierre assouplie peut lutter de moelleux et de fraîcheur avec le plus habile pinceau. C'est ce qu'on appelait l'*opus vermiculatum*. C'est la mosaïque telle qu'on la pratique encore à Rome avec une prodigieuse habileté.

Le procédé en est facile à saisir, mais c'est un travail de patience et d'adresse. L'artiste, après avoir préalablement dessiné et peint sur des cartons la scène qu'il veut reproduire, fait recouvrir les parois qu'il doit décorer d'un mortier composé de chaux et d'une

poussière de pierres, délayée dans de l'eau gommée. Il fait choix ensuite de petites pierres ou de morceaux de verre cubiques, de toutes les nuances qui doivent entrer dans sa composition ; puis il dessine sur le mortier encore frais le calque de son sujet. Alors, selon les exigences de la peinture, il y enfonce côte à côte, sans laisser d'intervalle entre eux, ces petits cubes de couleur, de manière à former une surface plane, qu'il ne reste plus qu'à polir pour lui donner tout l'éclat dont elle est susceptible. Le mortier ne tarde pas à durcir ; il fait corps avec la muraille et avec les petites pierres de la mosaïque, et la peinture devient inaltérable ; elle peut braver, sinon entièrement, au moins dans une large mesure, l'humidité et les autres

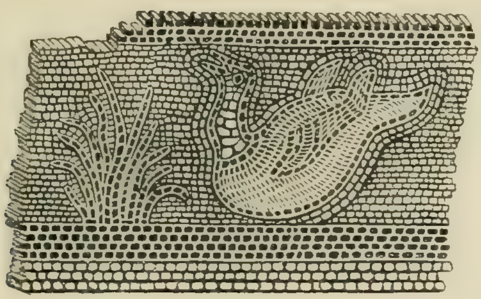


Fig. 96. — Opus vermiculatum.

causes de ruine ; elle n'a guère à craindre que la main des hommes, plus destructive encore que les éléments.

En raison même de sa fixité, la mosaïque est par excellence la peinture historique qui convient aux sujets religieux. Elle est bien moins exposée que les œuvres du pinceau à subir des retouches qui modifient quelquefois toute une composition ; elle demeure, dans les temples chrétiens, comme le témoignage le plus authentique des traditions, des rites ou des usages dont elle a donné la représentation aux âges anciens où elle fut exécutée.

Il faudrait remonter bien loin dans le passé pour surprendre à ses débuts l'art de la mosaïque ; on ne saurait même dire à quelle époque il faudrait en fixer les premiers emplois. Quand il en est fait mention,

dans les plus anciens documents, on voit qu'il s'agit d'un travail perfectionné, qui n'en est déjà plus à ses premiers essais.

Le livre d'Esther nous transporte au milieu des magnificences du palais d'Assuérus : « De toutes parts étaient disposées des tentes de lin nuancées d'azur et d'hyacinthe. Des liens de byssus et de pourpre, passés en des anneaux d'ivoire, attachaient ces tissus à des colonnes de marbre. Des lits d'or et d'argent étaient dressés, pour les convives, sur un pavé incrusté d'émeraudes et de marbres de Paros, dont les peintures étaient d'une admirable variété. » (*Esther*, cap. I, v. 6.)

Voilà bien la mosaïque ; et, pour être en rapport avec ce merveilleux ameublement, il fallait que l'exécution en fût très belle.

Les Assyriens et les peuples de l'empire persan en avaient emprunté le secret et la pratique aux Égyptiens, qui connaissaient depuis longtemps ce genre de peinture. Les cités de l'Asie-Mineure et de la Palestine s'y distinguèrent à leur tour. Nabuchodonosor emmena de Jérusalem mille fabricants de mosaïques pour les faire travailler à l'embellissement de sa capitale. Les Grecs enfin, par leurs colonies et par les relations de leur commerce, eurent connaissance de cet art, et ne tardèrent pas à le conduire au degré de perfection auquel la peinture et la sculpture étaient arrivées entre leurs mains.

Il y eut chez eux, au rapport de Pline, un mosaïste d'une incomparable habileté. Il s'appelait *Sosus* ou *Sosimus.* Il avait fait, à Pergame, le pavé d'une habitation qui fut nommée, à cause du sujet qu'il y avait représenté, la maison non balayée (ἀσάρωτος οἶκος). A l'aide de petits cubes de couleurs variées, il avait figuré les débris d'un repas, qu'on aurait laissés tomber de la table et qu'on aurait oubliés. On voyait ailleurs une colombe buvant dans un vase ; l'ombre de sa tête était projetée sur l'eau. D'autres colombes se nettoyaient au soleil, au bord d'une canthare.

Ce mode de pavage, composé de pierres plus ou moins grandes formant des figures ou des ornements, s'appelait *lithostroton.* Le nom et la chose passèrent chez les Romains. L'Évangile nous



Fig. 97. — Le combat d'Alexandre, mosaïque découverte à Pompéi.

apprend que la cour intérieure du palais de Pilate était ainsi désignée.

A Rome, les premiers essais de la mosaïque semblent remonter à l'époque de la guerre des Cimbres. L'usage s'en répandit rapidement et devint très général au temps de Sylla, qui fit exécuter en ce genre le pavé du temple de la Fortune à Préneste. Du sol, la mosaïque passa sur les murailles. Il y en eut partout, pour ainsi dire, non seulement dans les monuments publics, mais aussi dans les maisons de campagne. Cicéron en fit décorer la sienne. Les demeures particulières de Pompéï en offrent de nombreux exemples. Enfin, Sénèque se plaint que, de son temps, on ne pouvait plus marcher que sur des pierres précieuses.

Les premières années de l'empire furent donc celles où fleurit surtout la mosaïque. L'art était alors dans tout son éclat et ne pouvait manquer de donner des chefs-d'œuvre, alors qu'à l'habileté de l'exécution se joignaient la science du coloris et la perfection du dessin. Les musées publics en conservent de nombreux spécimens, et généralement les pièces fabriquées dans les deux premiers siècles de notre ère sont d'une remarquable beauté. Elles sont toutes païennes, on le conçoit aisément. Les chrétiens persécutés avaient trop peu de sécurité et de loisir pour se livrer au travail minutieux de la mosaïque. Aussi n'en trouve-t-on dans les catacombes que des vestiges rares et grossiers, si l'on excepte toutefois les deux *arcosolia* découverts par le P. Marchi, l'un au cimetière de Saint-Calliste, l'autre au cimetière d'Hermès, dans la crypte des saints Prote et Hyacinthe, où des mosaïques représentent la résurrection de Lazare, Daniel dans la fosse aux lions et la guérison du paralytique.

Ces merveilleuses décorations qu'exécutaient alors des artistes grecs pour embellir les palais, les théâtres et les temples des maîtres du monde, les chrétiens ne pouvaient guère se les procurer, non qu'ils fussent trop pauvres pour se payer un tel luxe, — la société chrétienne comptant déjà dans son sein des personnages opulents, — mais parce qu'ils n'avaient pas de place pour les produire, et que la mosaïque, dans les cryptes et dans les oratoires obscurs des catacombes, eût perdu la puissance de ses effets.

La conversion de Constantin changea les destinées de l'art chrétien avec celles de la religion. Les basiliques s'élevèrent de toute parts, et la mosaïque fut adoptée comme le mode de décoration qui leur convient excellemment.

Mais, ne l'oublions pas, dès le commencement du quatrième siècle, la décadence s'accuse dans les arts ; elle va laisser la sculpture en souffrance, et déjà elle pèse lourdement sur la peinture. En vain l'empereur encourage-t-il les artistes et leur accorde-t-il des privilèges. Le mal existe ; il est incontestable ; toutes les œuvres païennes de cette époque, et même de celle qui la précède, portent l'empreinte d'un mauvais goût dont on ne dira pas que le christianisme ait été responsable. Le coup d'œil se perd, la main faiblit ; les édits impériaux n'y peuvent rien, pas plus que la haute culture de la civilisation romaine. Pourquoi celà ? Demandez pourquoi il n'y a plus de Michel-Ange ni de Raphaël dans notre siècle, où le niveau des études est fort élevé cependant.

La mosaique chrétienne débuta donc à une époque où l'on avait perdu les secrets de la perfection antique ; elle ne put échapper aux premières atteintes de la décadence, comme le prouve le petit nombre d'œuvres du temps de Constantin qui sont arrivées jusqu'à nous.

Toutefois, dans la crypte dite de Sainte-Hélène, découverte à Rome en 1838, et ainsi nommée parce qu'elle fut fondée, croit-on, par cette princesse, on a trouvé des mosaïques qui appartiennent bien à l'époque constantinienne et qui sont d'un très beau faire. Dans plusieurs chambres de ce cimetière, le sol est revêtu d'entrelacs et de figures qui, par leur pureté et leur élégance, se rapprochent du style antique. Sur un des pavés que Perret a reproduits dans son grand ouvrage sur les catacombes, on voit une jolie colombe qui tient un rameau vert entre ses pattes.

On conçoit que les mosaïques de cette époque qui ont survécu soient peu nombreuses. Les basiliques ont été détruites et réédifiées ; à peine est-il permis d'espérer que la voûte d'une abside, un arc triomphal, conservés par exception, aient gardé quelque chose des décorations qui les revêtirent.

Le pape saint Sylvestre avait converti en église les thermes de Dioclétien, et y avait fait exécuter en mosaïque les images du Sauveur et de la sainte Vierge, ainsi que son propre portrait. Deux de ces mosaïques ont disparu. Quant à celle de Marie, elle est encore visible sous la glace qui la recouvre. Les contours sont un peu effacés, les couleurs ont pâli ; mais la tête est encore pleine d'expression. M. Rohault de Fleury, qui préparait sur l'iconographie de la sainte Vierge un grand travail, que la mort est venue malheureusement interrompre, ne se lassait pas d'admirer cette image et l'avait vivement recommandée à notre attention. Toutefois, avec la réserve d'une érudition aussi scrupuleuse que la sienne, il semblait douter un peu que ce fût une représentation de la sainte Vierge. Ce doit être cependant l'œuvre de saint Sylvestre. Elle a les caractères de cette haute antiquité. Placée au-dessus d'elle, une mosaïque assez récente a la prétention de la reproduire ; elle est, comme mérite et comme exactitude, très loin de l'original.

Pour pouvoir saisir et juger l'art chrétien de cette époque dans une œuvre tout à fait importante, il faut se transporter dans la rotonde de sainte Constance, *in via Nomentana.* On avait cru autrefois, et tous les anciens auteurs, les Fulvius, les Fabricius, les Ciampini n'en doutaient pas, que cette église était un ancien temple de Bacchus. Les mosaïques de la coupole et celles de la voûte annulaire, qui semblaient mythologiques et païennes, avaient conduit à cette opinion. Aujourd'hui, M. Vitet, dans ses études sur les mosaïques romaines, a démontré victorieusement que le monument lui-même a été bâti par Constantin, et n'est autre que le baptistère élevé par ce prince aux environs de la basilique de Sainte-Agnès, et dont parle le *Liber Pontificalis.* Les mosaïques de Sainte-Constance sont donc chrétiennes.

A vrai dire, on ne s'en douterait guère au premier abord. Et rien ne prouve d'une manière plus éclatante l'accueil, plein d'une sage tolérance, que le christianisme fit à l'art antique toutes les fois que cet art ne blessait ni son dogme ni sa morale. L'ensemble de tous ces sujets, traités ici par une main chrétienne, mais empruntés aux don-

nées de la peinture classique et dessinés dans la manière et le goût des anciens, est tel qu'on a dû croire longtemps qu'il fallait attribuer ces mosaïques au premier ou au deuxième siècle.

Celles de la coupole n'existent plus ; mais une très ancienne gravure, qu'on peut voir au cabinet des estampes, les reproduit. Elle a été exécutée par Pierre Bartoldi, d'après un dessin conservé à l'Escurial. Ce sont des scènes qu'on dirait empruntées à quelque triomphe de Bacchus. Il y a des ménades, des satyres, des tigres, des caricatures à triple face. Ailleurs, c'est une rivière où des enfants ailés pêchent à la ligne ou au filet, se jouent dans l'onde avec des cygnes ou conduisent des barques légères.

Les mosaïques de la voûte annulaire sont conservées dans leur intégrité. Des scènes de vendange sont figurées sur deux segments de cette voûte. Des pampres couvrent toute la travée de leurs arabesques élégantes ; des enfants, des oiseaux s'agitent dans le feuillage, les uns folâtrant, les autres becquetant les grappes dorées. Ailleurs, un enfant conduit un chariot attelé de deux bœufs et chargé de raisins ; un autre porte sur son dos le panier plein qu'il vient verser dans le char. Ailleurs encore, trois enfants foulent dans le pressoir le produit de la vendange, et le vin s'échappe en trois jets vermeils que reçoivent des amphores. Ces images gracieuses semblent se rapporter toujours au culte de Bacchus, et pourtant elles n'ont jamais eu ce sens, pas plus que celles de la coupole, dans la pensée de l'artiste qui les a exécutées. C'est ainsi que, dans les fresques des catacombes et sur les sarcophages, on voit figurer à chaque instant les vendanges et les génies-enfants, comme autant de motifs innocents que les chrétiens empruntaient volontiers à l'art ancien.

Toutefois, les mosaïques de la voûte annulaire portent aussi leur cachet chrétien. C'est, dans un compartiment, le mythe de Psyché, qui est devenu un symbole religieux, comme les représentations d'Orphée et du Bon Pasteur. C'est ensuite la brebis portant au bout d'une houlette la *mulcta*, ou le vase de lait, autre symbole qui a trait à l'eucharistie. Ce sont enfin des figures cruciformes, répétées en trop grand nombre pour qu'on puisse les attribuer au hasard.

Ces signes, sans parler de l'origine constantinienne du monument, accuseraient à eux seuls la provenance chrétienne des mosaïques de la voûte.

La *concha* des deux absides latérales est ornée de sujets dont le sens ne se cache plus sous le voile de l'allégorie. Dans l'une le Sauveur, assis sur un globe, remet les clefs à saint Pierre ; dans l'autre, il est debout entre ses deux apôtres Pierre et Paul ; il étend la main droite, comme pour annoncer qu'il va parler, et tient de la gauche une large banderole, sur laquelle on lit : DOMINUS. PACEM. DAT. Ces peintures sont d'un style barbare. Ciampini et Furietti disent qu'elles appartiennent au temps de Constantin ; des savants modernes se sont rangés à cette opinion et l'ont soutenue avec des raisons qui ne sont pas sans valeur. M. Vitet la repousse absolument. Ce sont des œuvres du septième ou du huitième siècle, selon lui, qu'il est impossible de faire contemporaines des mosaïques de la voûte, à moins de révoquer en doute les données les plus élémentaires de l'archéologie : « Autant vaudrait prétendre, dit l'éminent critique, que telle peinture de Raphaël est l'œuvre de Cimabuë. On ne saute pas plus, à pieds joints, trois siècles de déclin, qu'on ne franchit, d'un seul bond, trois siècles de progrès. La décadence a ses lois et sa chronologie, et la barbarie elle-même a ses degrés et ses nuances. »

Il est difficile de s'inscrire en faux contre un pareil jugement. Dans le cas présent, toutefois, les partisans de l'opinion contraire ne se tiennent pas pour battus, et les bonnes raisons ne leur font pas défaut pour attribuer à l'époque constantinienne ces deux mosaïques grossières. On lira avec fruit dans la revue archéologique (novembre 1875) une savante étude de M. Eug. Müntz, où les observations les plus curieuses semblent bien donner tort à la thèse de M. Vitet.

Si la barbarie a déjà sa place au siècle de Constantin, du moins n'a-t-elle pas encore tout envahi. Voici, après les gracieux caprices de la voûte de Sainte-Constance, un tableau d'un tout autre caractère, imposant et grandiose et d'un fort bon style, lequel, au dire des hommes les plus compétents, doit être attribué à la seconde

moitié du quatrième siècle. C'est la mosaïque de la voûte absidale à Sainte-Pudentienne.

Nous savons, par le *Liber Pontificalis*, que le pape Pie Ier, qui gouverna l'Église de 142 à 157, consacra, sous le vocable de sainte Pudentienne, une église sur l'emplacement de la maison où le sénateur saint Pudens avait donné l'hospitalité au prince des apôtres. Cette église dut être reconstruite, vers la fin du quatrième siècle, sous le pontificat de saint Cyrice. Elle a été refaite encore, au seizième, par les soins du cardinal Gaëtani. Mais on ne toucha pas à l'abside, qui



Fig. 98. — Mosaïque de Sainte-Pudentienne.

était décorée de cette splendide mosaïque du temps de saint Cyrice. On ne peut, du moins vraisemblablement, l'attribuer à une époque postérieure, parce qu'elle porte, dans toute son ordonnance et dans beaucoup de ses détails, l'empreinte des traditions de l'art antique, qui n'allaient pas tarder à périr, tandis que, au quatrième siècle, les artistes savaient encore quelquefois les retrouver.

Au centre de la composition, le CHRIST est assis sur un trône splendidement orné. Il donne la bénédiction de la main droite, et de

l'autre tient un livre ouvert sur lequel on lit : *Dominus conservator ecclesiæ Pudentianæ.* De chaque côté, siègent au premier plan cinq personnages, disposés de telle sorte que les plus voisins du CHRIST sont vus à mi-jambes, tandis que les plus éloignés n'apparaissent qu'en buste. Au second plan, debout de chaque côté du Sauveur, se tient une femme qui présente une couronne, et semble la déposer sur la tête du personnage placé devant elle auprès du CHRIST. Un portique semi-circulaire, avec sa colonnade à plein cintre et sa toiture dorée, circonscrit le groupe. Au-dessus, la ville de Rome apparaît dans le lointain. Une grande croix se dresse au milieu, derrière le CHRIST, et dans le ciel on voit planer les animaux symboliques, emblèmes des quatre évangélistes.

C'est M. Vitet qui a restitué au quatrième siècle l'honneur d'avoir produit ce beau monument. On l'attribuait avant lui aux âges postérieurs où il a été restauré, avec des retouches assez importantes. Il y remarque la disposition savante et animée des personnages, leur situation, qui les groupe à des places voulues, des draperies franchement accusées, de nobles plis, d'amples étoffes, des attitudes variées, un accent individuel, et tous les traits essentiels de l'art antique, encore vivants dans ce tableau. Ce jugement, fondé sur le mérite intrinsèque de la composition, sur la valeur de l'ensemble et des détails, s'est trouvé en parfait accord avec les conclusions que l'éminent archéologue M. de Rossi a tirées des découvertes épigraphiques. La question est donc pleinement jugée.

On a plus de peine à s'entendre au sujet des personnages qui sont groupés autour du Rédempteur. Avant que M. Barbet de Jouy eût publié son beau travail sur les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome, on voyait généralement dans cette scène une sorte d'apothéose de la famille du sénateur Pudens. On croyait devoir reconnaître, à côté des apôtres Pierre et Paul, le vieux patricien, ses deux fils et cinq autres Romains, leurs amis ou leurs parents. M. Labarte, après M. Barbet de Jouy, a mis en évidence la pensée de l'artiste, qui s'est proposé d'offrir à la vénération des fidèles le CHRIST entouré de ses apôtres. Cette dernière

interprétation ne fait plus l'objet d'un doute, bien qu'il soit impossible de mettre un nom déterminé sur chacune des figures.

Mais les deux femmes debout à droite et à gauche du CHRIST, et qui couronnent les apôtres Pierre et Paul, qui peuvent-elles être ? Sainte Pudentienne et sainte Praxède, suivant une tradition qui n'avait pas été contestée jusqu'à nos jours, et qui serait très plausible si la famille de saint Pudens était, comme on l'a cru longtemps, ici représentée ; mais qui le devient beaucoup moins dans l'opinion reçue actuellement, qui voit dans les autres personnages les apôtres du Sauveur.

Il y a bien dans l'église de Sainte-Praxède, voisine de Sainte-Pudentienne, une mosaïque, mais une mosaïque du neuvième siècle, où les deux saintes, accompagnées des deux princes des apôtres, se tiennent avec eux aux côtés du CHRIST. Mais elles sont introduites en quelque sorte et présentées au Sauveur par saint Pierre et saint Paul, tandis que, à Sainte-Pudentienne, ce seraient elles qui couronneraient les apôtres ; ce qui parait être d'une impropriété absolue. Il faut donc chercher ailleurs une explication plus admissible.

Nous la trouverons peut-être dans la mosaïque de Sainte-Sabine, postérieure seulement de quelques années à celle qui nous occupe. Elle a été faite sous le pontificat de Célestin Ier, vers 424. Elle est malheureusement en grande partie détruite ; mais on y voit encore deux figures de femmes, vêtues de la robe des matrones et du pallium. Au-dessus de l'une se dressait autrefois saint Pierre, au-dessus de l'autre, saint Paul, au dire de Ciampini, qui a pu, de son temps, le constater encore. Or, ces deux femmes sont ici nettement désignées par une double inscription. L'une est l'Église de la circoncision : ECCLESIA EX CIRCVMCISIONE ; l'autre est l'Église des Gentils: ECCLESIA EX GENTIBVS ; la première caractérise saint Pierre, la seconde saint Paul. Il y a tout lieu de croire que les deux femmes de la mosaïque de Sainte-Pudentienne ont la même signification. Nulle part ailleurs, au quatrième siècle, n'apparait ce dédoublement dans la personnification de l'Église ; mais il suffit, pour le faire admettre ici, qu'il n'ait pas tardé à se produire à Sainte-Sabine, et qu'il soit devenu dès lors tout à fait général.

Il y a d'ailleurs, dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne, d'autres nouveautés qui ont, à partir de là, pris place dans l'iconographie chrétienne ; et il faut bien reconnaître que l'artiste, ou plutôt ceux qui l'inspirèrent, furent, avec une parfaite orthodoxie, des novateurs hardis, et que cette pièce fut capitale, en ce qu'elle manifesta d'une façon inconnue jusqu'alors le développement de la pensée chrétienne.

Regardez cette croix qui occupe le fond du tableau et domine toute la composition. Au premier abord, rien ne semble moins surprenant que de voir à la fin du quatrième siècle, à une époque où la foi triomphe, la croix grande et haute, ornée de pierreries, se dessiner fièrement dans une mosaïque. C'est pourtant, suivant toute apparence, le premier exemple où elle se montre aussi publiquement.

Les premiers chrétiens durent s'entourer des plus grandes précautions pour mettre l'objet sacré de leurs hommages à l'abri des insultes des païens. Tout le temps que dura la persécution, ils n'eurent garde d'en tracer l'image sur des monuments qui pouvaient être exposés à tous les regards. La grossière caricature conservée au musée Kircher et qu'on a trouvée, tracée au poinçon par une main païenne, sur les murs du Palatin, montre bien qu'au deuxième et au troisième siècle le danger qu'on redoutait n'était point chimérique. On y voit, attaché à la croix, un personnage avec une tête d'âne, devant lequel un écolier, quelque disciple de la *schola palatina,* se tient debout dans l'attitude de la prière, avec cette inscription en grec : *Alexamène adore son dieu.* Aussi la figure de la croix n'apparut-elle chez les premiers chrétiens que sur de petits objets faciles à cacher, et encore y fut-elle presque toujours soigneusement dissimulée.

Et qu'on ne s'imagine pas que toute réserve devint inutile le jour où l'empereur embrassa le christianisme. Longtemps encore on vécut entouré de païens. Le vieux culte eut ses partisans très nombreux, non seulement dans les cités de second ordre, mais à Rome même, où, pour quelque temps, on le vit reprendre le sceptre, quand l'avènement de Julien l'Apostat fit de la vieille capitale de l'empire le grand foyer de l'opposition païenne contre le mouvement chrétien de Constan-

tinople. Ce ne fut guère que vers le milieu du cinquième siècle que toute contrainte parut devenir superflue, et que la croix latine dans sa vraie forme se montra dans les monuments publics.

Le labarum de Constantin, avec sa triomphante exergue : *In hoc signo vinces*, ne présentait la croix qu'à la faveur d'un déguisement. L'empereur en fit bien mettre une au plafond d'une des salles de son palais ; une autre en or, du poids énorme de 150 livres, fut, au dire d'Anastase, placée par ses soins sur le tombeau de saint Pierre; mais la croix eut pour s'abriter, ici, l'ombre d'une crypte, là, le secret d'une demeure particulière. Tous les autres exemples de l'apparition de la croix à cette époque témoignent de précautions analogues.

Elle surgit tout à coup, sans aucune dissimulation, dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne, vers la fin du quatrième siècle, et ce fut à coup sûr une innovation hardie qui la fit apparaître ainsi au grand jour, dans la clarté d'une basilique. Elle est décorée de pierreries ; c'est la croix gemmée, suivant l'expression reçue, et pendant de longues années encore les mosaïques ne la montreront pas autrement. On la veut glorifiée tant que le paganisme n'a pas disparu, et l'on se garde bien d'y figurer rien de ce qui rappellerait l'idée d'une mort ignominieuse et sanglante.

Resterait à savoir si la partie supérieure de la mosaïque n'a pas été, comme il est arrivé certainement pour le personnage du Christ, refaite vers le huitième siècle, de la main de quelque bon artiste byzantin. Mais en fût-il ainsi, même en ce qui concerne la croix, qu'il resterait toujours tout à fait probable que le nouveau travail dût être entendu conformément aux données anciennes, et refait, selon toute apparence, d'après les traces plus ou moins apparentes qui devaient rester encore de l'œuvre du quatrième siècle.

Une simple croix se refait aisément, il n'en est pas de même d'un personnage. Si les traits du visage, les contours, les attitudes, les lignes des draperies ont disparu, il faut le créer à nouveau. C'est ce qui est arrivé pour le Christ de la mosaïque de Sainte-Pudentienne. Un artiste du quatrième siècle ne l'eût jamais conçu tel que

nous le voyons. Au lieu d'un CHRIST doux, jeune et imberbe, assis sur un trône très simple, tenant d'une main un *volumen* et de l'autre, tout ouverte, donnant la bénédiction, tel que dut le tracer l'artiste du quatrième siècle, le mosaïste byzantin a suivi et traduit fidèlement les idées qui avaient prévalu de son temps. Le Sauveur est assis sur un trône fort riche et sur un coussin cramoisi ; son visage est sévère, sa barbe noire et épaisse ; ses traits accusent un homme de quarante ans. Il tient d'une main un livre et non pas un *volumen*, et de l'autre il donne la bénédiction à la façon byzantine, avec deux doigts étendus.

Il est un autre symbole qu'on voit entrer ici pour la première fois dans l'iconographie chrétienne, et qui va désormais y tenir uue place importante. Nous voulons parler des quatre animaux évangéliques, qui planent dans les airs, à droite et à gauche de la croix. Les premiers chrétiens, sans aucun doute, avaient interprété, en l'appliquant aux évangélistes, les passages de la vision d'Ézéchiel et de celle de saint Jean, où quatre animaux mystérieux se tiennent debout devant le trône de l'Éternel, ayant chacun des visages divers, des yeux sur tout le corps et six ailes. Le premier animal ressemble à un homme : c'est saint Matthieu, qui débute dans son évangile par la généalogie humaine de Notre-Seigneur JÉSUS-CHRIST ; le deuxième a la forme d'un lion et représente saint Marc, qui, dès les premiers mots, fait entendre comme le rugissement du lion dans le désert ; vient ensuite le bœuf, attribué à saint Luc, qui entre dans son récit en nous montrant Zacharie, le sacrificateur de l'ancienne loi ; l'aigle enfin, symbole de l'évangéliste saint Jean, qui s'est élancé comme un aigle dans les splendeurs de la génération divine, et qui a fixé du regard le Soleil éternel quand il a écrit : *In principio erat Verbum.*

Il y avait là un symbolisme profond, dont l'arcane, indéchiffrable pour les païens, ne pouvait manquer d'être goûté au temps des catacombes. On n'en trouve toutefois aucune représentation, ni sur les verres peints, ni dans les fresques des cimetières. Il est probable que les premiers peintres furent effrayés par la difficulté d'avoir à repro-

duire un assemblage conçu en dehors de toutes les lois de la nature, et que nul ne fut assez hardi pour essayer de traduire par la couleur une vision aussi extraordinaire. Quand on se décida à tenter cette représentation, on s'appliqua à écarter le côté fantastique pour donner des formes naturelles aux animaux. Ce caractère est propre à toutes les premières peintures qu'on en fit. C'est une raison qu'on a fait valoir pour attribuer à une restauration postérieure les animaux un peu fantastiques de la mosaïque de Sainte-Pudentienne. Le fait fût-il certain, il n'en resterait pas moins tout à fait probable que ces symboles ont été refaits à cette place parce qu'ils y étaient primitivement. D'ailleurs, à partir du pontificat de saint Cyrice, où la mosaïque fut exécutée, il n'est pas nécessaire de franchir un laps de temps bien considérable pour retrouver les mêmes images. Les animaux évangéliques figuraient dans la mosaïque de Sainte-Sabine, qui est de 424. Dès le milieu du cinquième siècle, ce symbole apocalyptique fut partout adopté. Les mosaïques et les ivoires le reproduisirent alors à tout instant. On le voit sur un diptyque de ce temps, reproduit par Bugati puis dans les mosaïques du mausolée de Galla Placidia à Ravenne, dans celles de saint Satyre à Milan, à l'arc triomphal de Saint-Paul-hors-les-Murs, au grand arc enfin de la basilique libérienne de Sainte-Marie-Majeure. Il ne tarda pas à prendre place aux quatre extrémités de la croix, aux bases des autels, sur les vêtements sacerdotaux, sur les vases sacrés et dans les médaillons. Il est au moins probable qu'il a été introduit dans l'art chrétien par la mosaïque de Sainte-Pudentienne.

La première moitié du cinquième siècle fut marquée à Rome par une œuvre d'une importance capitale et d'une haute signification religieuse.

Nous ne reviendrons pas sur la mosaïque de Sainte-Sabine, dont il a été question précédemment. Il n'en reste aujourd'hui que les deux figures que nous avons signalées. C'est dans une des plus anciennes et des plus fameuses basiliques du monde chrétien que nous allons nous transporter, pour y étudier le monument le plus considérable, par son étendue, de la peinture des anciens âges, lequel est arrivé jusqu'à nous à peu près dans toute son intégrité.

A la suite du concile d'Éphèse, qui avait condamné Nestorius et reconnu, aux applaudissements du monde chrétien, le titre de Mère de DIEU à la très sainte Vierge, le pape Sixte III, réalisant une pensée qu'avait eue son prédécesseur Célestin Ier, entreprit de donner à la basilique libérienne, connue depuis sous le nom de Sainte-Marie-Majeure, une parure de mosaïques qui fût digne de proclamer dans les arts le triomphe de la Mère de DIEU.

Les images de Marie avaient été, comme on l'a vu, dès les premiers temps familières aux chrétiens. Aux catacombes, non seulement Marie avait été, aussi bien que l'Église, personnifiée dans les orantes, mais on l'y avait vue encore tenant entre ses bras son divin Fils et recevant les adorations des mages. Jamais toutefois, pareille apothéose n'avait été rêvée en son honneur ; jamais le mouvement artistique n'avait si bien suivi le développement de la pensée chrétienne. La divine maternité n'était plus seulement une croyance acceptée, c'était un dogme vainqueur de l'hérésie et solennellement proclamé. Marie, Mère de DIEU, était comme le centre des temps et du monde ; les siècles passés l'avaient eue en vue et l'avaient préparée ; les siècles à venir devaient la glorifier. C'est ce que le pape Sixte III avait à dire aux générations présentes et futures, quand il fit mettre cette inscription dans les mosaïques de l'arc triomphal : XISTVS. PLEBI. DEI ; c'est ce qu'expriment, avec plus de précision, les vingt-sept tableaux qui se déroulent dans les attiques de la nef, au-dessus des colonnes. Ce sont des scènes de l'Ancien Testament, qui toutes vont aboutir aux grands faits évangéliques de l'Incarnation, représentés sur l'arc triomphal. Quelques-unes des mosaïques seulement, ayant subi les injures du temps, ont dû être remplacées par des peintures, au seizième siècle.

On peut constater, dans tous ces tableaux, un effort sérieux pour maintenir l'art dans les traditions de l'antique et du beau. Plusieurs scènes, au dire de Seroux d'Agincourt, sont visiblement imitées des bas-reliefs de la colonne Trajane. Malgré cela, dans ces mosaïques, la plupart encore bien conservées après quatorze siècles d'existence, la décadence s'accuse. Les corps sont courts et trapus, les têtes

trop fortes ; il y a de la confusion dans les groupes, et la perspective est mauvaise dans les monuments et dans les paysages.

L'arc triomphal est entièrement revêtu de mosaïques. C'est le champ où se développent les tableaux marianiques. Les ombres de l'ancienne loi ont fui ; les réalités de la nouvelle alliance les ont remplacées. Au point central de l'arc, repose sur un trône le livre, ou plutôt le volume des saints Évangiles ; la croix se dresse au-dessus, et, fidèles gardiens de cette croix qu'ils ont plantée dans le monde, les apôtres Pierre et Paul se tiennent à ses côtés. La partie supérieure est occupée par les quatre animaux, symboles des évangélistes ; au bas se lit l'inscription : XISTVS. PLEBI. DEI. C'est la première zone de l'arc triomphal, qui en comprend quatre. Au-dessous, dans la partie supérieure de la deuxième zone, l'Église des Gentils et l'Église de la circoncision sont figurées, non plus cette fois sous les traits d'une femme, mais sous l'image des villes saintes de Bethléem, où les mages, prémices de la gentilité, sont venus adorer le Sauveur, et de Jérusalem, où le sacrifice du Calvaire a pris la place des rites du sacerdoce antique. Des deux côtés, des brebis qui représentent, les unes les Gentils, les autres les juifs convertis, se dirigent vers Bethléem et vers Jérusalem. Ce symbole, déjà traduit ailleurs sous une forme différente, reçoit ici une interprétation nouvelle, qui sera désormais familière à l'iconographie chrétienne des mosaïques.

Les grandeurs du christianisme étant ainsi représentées dans la partie supérieure du tableau, tout le reste est consacré à Marie. Six grandes compositions, d'une exécution tout à fait remarquable, reproduisent les scènes évangéliques qui ont trait au mystère de l'Incarnation, principe de toutes les gloires de la très sainte Vierge. Dans la première, qui représente l'Annonciation, Marie, avec une figure ravissante de grâce et de beauté, est assise au milieu d'un groupe d'anges ; elle est vêtue de deux robes très riches, l'une blanche et l'autre rouge. Coiffée en cheveux, comme les vierges juives, avec une couronne à jour, ou peut-être un peigne ciselé sur la tête, elle tient à la main une sorte de ruban, probablement un écheveau de

laine, qui aboutit à une corbeille remplie de pelotes. Deux anges sont debout derrière elle. Gabriel lui parle en face ; un autre ange plane au-dessus d'elle et semble appeler la colombe, qui descend du ciel sur la Vierge bénie. A l'autre extrémité du tableau, Joseph se tient debout. Il n'a pas encore les traits d'un vieillard, mais d'un homme dans la force de l'âge. Un ange se retourne vers lui et lui révèle le mystère. Toutes ces figures sont pleines de caractère et de distinction ; il faut en dire autant de celles qu'on voit dans les autres scènes.

La *Purification* nous montre Marie, debout au milieu d'un groupe de huit personnages, grande et belle, richement costumée de deux



Fig. 98. — La Présentation. — Sainte-Marie-Majeure. — Cinquième siècle.

robes blanches et or, chaussée de rouge, coiffée en cheveux, avec des pendants d'oreilles d'or ; elle présente l'Enfant divin à Siméon, qui s'incline et avance les mains sous son manteau pour le recevoir.

Les Mages devant Hérode ne sont pas moins remarquables et fournissent à l'iconographie les traits les plus curieux.

Il faut citer aussi l'*Adoration des Mages*, dont les données sont très particulières. Jésus, enfant de quatre à cinq ans déjà, est assis au milieu sur un coussin vert et sur un large trône rouge orné de pierreries, la main droite appuyée sur sa poitrine ; une étoile brille au-dessus de sa tête. Quatre anges ailés se tiennent debout

derrière le dossier du trône. Les anges à Sainte-Marie-Majeure sont toujours nimbés et ailés. Ces mosaïques sont peut-être les plus anciens monuments chrétiens où on les ait représentés de la sorte.

A la droite du Sauveur, une femme, toute pareille à la Vierge de l'Annonciation et de la Purification, est assise ; elle tient un livre de la main gauche. C'est Marie, sans aucun doute, que l'artiste a mise à cette place ; mais ce doit être aussi l'Église ; car, à gauche, une femme est assise, jeune encore, enveloppée dans un manteau sombre, la tête appuyée dans sa main, dans l'attitude de la méditation,



Fig. 99. — L'adoration des Mages, fresque de Sainte-Marie-Majeure.

déroulant de la main gauche un *volumen* blanc ; et cette seconde femme doit être la Synagogue. On la traite toujours dignement dans les premiers siècles, tandis que plus tard, au moyen âge, alors que les Juifs succombent sous le mépris public, on n'a plus aucun ménagement,et la Synagogue porte un sceptre brisé, une couronne qui tombe, un bandeau qui l'aveugle. Il se pourrait aussi que ces deux femmes fussent, comme à Sainte-Sabine, l'une l'Église de la circoncision, l'autre l'Église des Gentils. L'antisémistime n'est pas moderne ; mais si ses partisans peuvent se réclamer de l'époque gothique ou romane,

ils ne trouveront aucun appui dans les monuments de l'Église primitive.

A gauche du tableau, deux mages debout offrent leurs présents. Ils sont inférieurs aux autres figures, comme dessin et comme modelé. Ils ont été refaits peut-être, vers le neuvième siècle ; mais leur costume est très riche et parfaitement conforme aux données hiératiques, alors scrupuleusement suivies. Ils portent la tunique à demi-retroussée, le caleçon étroit, le bonnet phrygien ou le turban, à peu près comme dans les catacombes. Ici, comme ailleurs, l'artiste ne tient pas à représenter le fait dans son exactitude réelle, mais à lui donner à la fois le sens vrai et le sens symbolique.

Nous devons nous arrêter dans la description de ces tableaux. Il faut regretter que ces admirables mosaïques soient tellement obscurcies par le défaut de lumière, qu'il est presque impossible de les voir. On ne saurait s'en faire une idée par la reproduction très inexacte qu'en a donnée Ciampini, qui ne pouvait mieux faire. Impossible même de les bien juger par le croquis correct mais insuffisant des Évangiles de M. Rohault de Fleury. Le savant antiquaire, dont la mort est un deuil pour la religion et pour les arts, a cependant eu la bonne fortune de pouvoir les copier, grâce à l'appareil très perfectionné d'une chambre claire. Il serait à désirer qu'on publiât les magnifiques cartons sur lesquels il les a reproduites, dans la pureté et l'élégance de la ligne et dans la richesse de leur vraie couleur.

Avant l'incendie de l'année 1823, on voyait encore à Saint-Paul-hors-les-Murs, sur le grand arc dit de Placidie, des mosaïques qui avaient été exécutées sous le pontificat de saint Léon le Grand, de 440 à 461. Toutes n'ont pas péri complètement cependant ; il en est qu'on a pu faire revivre, grâce à d'habiles restaurations ; mais le travail moderne ne permet pas de juger de l'ancien. On y voyait dans un cortège imposant, que les siècles suivants ne surent pas reproduire avec un caractère aussi grandiose, le Sauveur dans sa gloire, au visage auguste et plein de majesté, recevant sur son trône les adorations des cieux, au milieu des apôtres Pierre et Paul et des

vingt-quatre vieillards. La face antérieure du second grand arc, placé derrière l'autel, est aussi décorée de mosaïques, et ce double

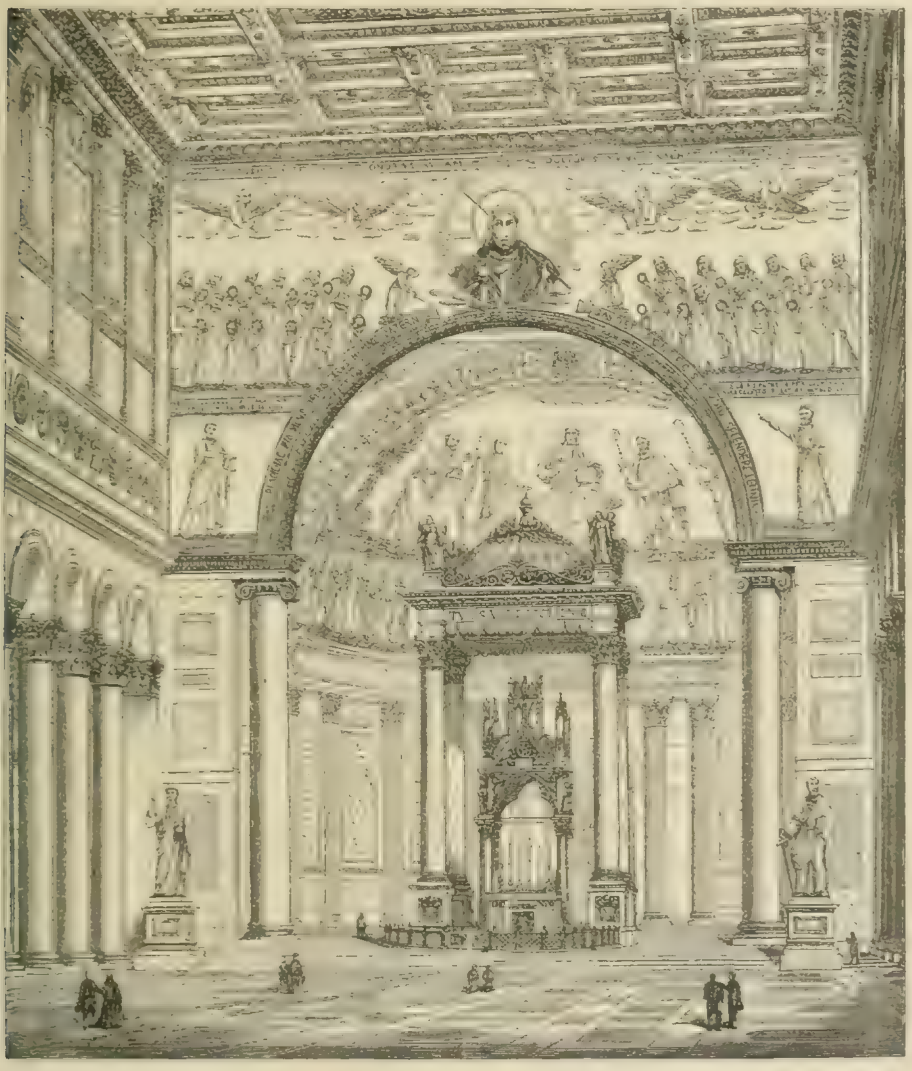


Fig. 100. — Abside et mosaïques de la basilique de St-Paul-hors-les-Murs, détruite en 1823.

portique, qu'on découvre dès l'entrée de la basilique, est d'un grand effet.

En même temps que la gloire de Marie s'accentuait dans les arts, le triomphe du CHRIST s'y révélait d'une manière plus éclatante. Le CHRIST avait vaincu le monde ; il régnait désormais sur la terre comme au plus haut des cieux, et la terre affirmait sa victoire par le spectacle de la pompe céleste qui se déploie dans les régions éternelles autour du DIEU fait homme.

On aimait toujours, comme au temps des catacombes, à figurer l'Agneau de DIEU, mais on le glorifiait par les accessoires dont on l'environnait. C'est ainsi que dans l'oratoire de Saint-Jean l'Évangéliste, près du baptistère de Saint-Jean-de-Latran, parmi les mosaïques que fit exécuter le pape saint Hilaire en 448, on voit, au centre de la voûte, l'agneau symbolique dans une guirlande de fleurs; autour de lui sont rangés, en huit compartiments symétriques, des vases de fleurs, des oiseaux et des fruits. L'ensemble est harmonieux; les peintures ne manquent pas de vérité, et attestent qu'on étudiait toujours à Rome les grands modèles.

Chapitre Onzième.

DÉCORATION DES BASILIQUES. — LES MOSAIQUES A RAVENNE.

C'EST dans une autre cité de l'Italie, à Ravenne, qui tient une place d'honneur dans l'art chrétien des premiers temps, qu'il nous faut aller étudier les anciennes mosaïques où se manifesta la pensée religieuse. Elles y sont, celles du moins de ces époques lointaines, beaucoup plus nombreuses, mieux conservées et plus belles qu'à Rome. A Ravenne, c'est le génie de l'Orient qui a dominé. Quand les empereurs eurent quitté Rome pour s'établir à Constantinople, Ravenne fut en Occident la succursale de la capitale de l'empire ; c'est de là que lui vint l'inspiration, avec les architectes qui élevèrent ses monuments et les artistes qui les revêtirent de leur brillante parure. Parti des rives du Bosphore, un germe fécond est venu tomber aux bords de l'Adriatique; il s'y épanouit, et sa floraison y fut merveilleuse.

Le quatrième siècle n'avait pas encore pris fin que déjà l'archevêque saint Ursus, après avoir construit son église métropolitaine, en faisait décorer la voûte absidale de mosaïques, qui ne sont pas venues jusqu'à nous. Son successeur, Exuperantius, fut le digne émule de son zèle et de son amour pour l'embellissement des saintes basiliques. Aux premières années du cinquième siècle, il faisait représenter, dans la tribune de l'église de Sainte-Agathe, le Sauveur assis sur un trône orné de gemmes, tenant la main droite ouverte pour enseigner ou pour bénir, et, de la gauche, portant le livre des Évangiles. Deux anges se tenaient à ses côtés, dans une prairie semée de roses et de fleurs. Ces peintures ont péri dans un tremblement de terre, en l'année 1688. Mais il en reste assez à Ravenne pour fournir matière à de longues et curieuses études, au milieu des-

quelles nous aurons à nous restreindre, en raison même de l'abondance de la matière.

Auprès de sa basilique, saint Ursus avait fait élever, pour servir de baptistère, un monument octogonal surmonté d'une coupole, où l'évêque Néon (449-453) fit exécuter des mosaïques très remar-



Fig. 101. — Intérieur du tombeau de Galla Placidia à Ravenne.

quables et aujourd'hui encore très bien conservées. Au centre de la coupole, dans un médaillon circulaire, on voit le baptême du CHRIST. Le Sauveur est nu et plongé jusqu'à mi-corps dans le Jourdain. Le précurseur, debout sur un rocher, tient de la main gauche une croix gemmée, et de la droite, avec une patère, verse de l'eau sur la tête

du Sauveur, tandis que, du ciel, descend la divine colombe. Le Jourdain est personnifié sous la figure d'un vieillard, avec une longue barbe, à moitié plongé dans les eaux. Encore une réminiscence classique de l'antiquité. Le dessin d'ailleurs est correct, et à la façon dont les nus sont traités, on voit que l'artiste avait étudié la nature ou la statuaire antique.

Ce médaillon central est inscrit dans une large zone, où sont représentés les douze apôtres, séparés les uns des autres par des tiges de feuillage et de fleurs ; ils portent la tunique recouverte d'un large manteau et tiennent à la main des couronnes. Une autre zone enveloppe celle-ci. On y voit des autels, des trônes et des tables, avec le livre ouvert.

Quelques années avant, vers 440, la princesse Galla Placidia, qui gouvernait alors Ravenne pour son fils Valentinien, y fit bâtir, sous le vocable des saints Celse et Nazaire, une petite église cruciforme, destinée à recevoir son mausolée, lequel est placé dans la branche supérieure de la croix, derrière l'autel. Cette chapelle, longue de douze mètres et demi, large de dix environ, et surmontée d'une coupole, est à l'intérieur entièrement revêtue de mosaïques. Les quatre branches de la croix, avec leurs voûtes, qui rappellent celles des sanctuaires des catacombes, rayonnent autour de la coupole, dont l'intérieur est tout en mosaïques. La croix latine, rarement encore figurée à cette époque, s'y détache en or sur un ciel constellé, avec les quatre animaux évangéliques. Des sujets divers, des personnages, apôtres ou prophètes, des colombes et des vases, des cerfs qui se désaltèrent, des arabesques d'un bon style, remplissent les arcades qui sont au-dessous, ou se développent autour d'elles.

Dans le grand arc qui couronne le tombeau de la princesse, le CHRIST est représenté jeune et sans barbe ; il est en marche, et semble se diriger à la hâte du côté d'un brasier ; il porte sur l'épaule une croix d'or hastée et tient un livre à la main. Du côté opposé au brasier, plusieurs livres sont rangés dans un *scrinium*. C'est bien le Sauveur qu'on voit ici, et non point saint Laurent, comme l'affirme certain *Guide* très connu, où l'auteur s'est naïvement laissé induire en erreur par

le brasier, par le type inusité du personnage et par ses vêtements flottants, qui ont quelque rapport avec ceux des diacres. Une petite particularité qui n'a pas été signalée, que nous sachions, le désigne clairement. Sur le bâton de la croix, on lit en très petits caractères, les cinq dernières lettres du mot χριστος. Le sens de ce tableau paraît être qu'il faut conserver les bons livres et brûler ceux des hérétiques. Toute cette mosaïque est d'ailleurs particulièrement remarquable, tout à fait en dehors du convenu et de la routine qui va s'imposer bientôt à toutes les peintures.



Fig. 102. — Le Bon Pasteur, mosaïque tirée du tombeau de Galla Placidia à Ravenne.

Dans l'arc septentrional qui couronne la porte d'entrée, la mosaïque, au contraire, a le caractère traditionnel et rappelle les fresques des catacombes. Le Bon Pasteur apparaît, au milieu d'un paysage, entouré de ses brebis ; il tient à la main la croix hastée en guise de houlette ; il est assis sur un rocher. C'est la première fois qu'on le trouve dans cette attitude ; jusque-là, il avait toujours été debout ; mais aujourd'hui, la paix étant acquise à son Église, il semble qu'il peut prendre quelque repos.

Toutes les mosaïques de cette église ont été sans aucun doute exécutées par des artistes venus de Constantinople. Galla Placidia était grecque de naissance : elle devait rechercher et protéger les artistes orientaux. On peut comparer d'ailleurs les travaux qui se faisaient à Rome à cette époque, et l'on devra reconnaître que la supériorité est incontestablement du côté de Ravenne.

L'activité qu'on y déployait était aussi bien plus grande ; ce qui montre que le mouvement devait partir d'ailleurs. De 440 à 450, la chapelle particulière du palais épiscopal que venait de faire bâtir saint Pierre Chrysologue, recevait pareillement une décoration complète de mosaïques. Au centre de la voûte se dessine le monogramme du CHRIST, en cette forme ☧, entouré des quatre animaux évangéliques.

Au-dessous sont représentés, en vingt-huit médaillons circulaires, des apôtres, des martyrs et des vierges, en buste et sans nimbe. Le Sauveur y est deux fois ; son visage, jeune encore, est ceint du nimbe crucifère. Dans le second compartiment de la chapelle, la voûte est toute remplie d'ornements divers et d'oiseaux. Sur la paroi de la muraille, à droite, le CHRIST est debout, avec une douce figure de jeune homme. Il est vêtu d'une chlamyde d'or : c'était le costume militaire d'alors ; il porte la croix hastée sur son épaule et tient un livre où se lisent ces paroles : *Ego sum via, veritas et vita.*

On a conservé dans la basilique de Saint-Jean l'Évangéliste, qui fut construite par Galla Placidia à la suite d'un vœu qu'elle avait fait, des fragments de la mosaïque dont cette princesse voulut enrichir son église ; on y voit encore très nettement la tempête dans laquelle elle faillit périr, et qui motiva sa promesse. Cependant ces mosaïques sont si grossières qu'elles paraissent peu dignes de cette époque. Au dire des uns, elles auraient été destinées au pavage du monument ; suivant d'autres, elles seraient postérieures au temps dont nous nous occupons et ne remonteraient pas au-delà du septième ou du huitième siècle.

L'influence orientale dut pour quelque temps s'éclipser à Ravenne, le jour où Théodoric, roi des Goths, après avoir vaincu Odoacre, vint

s'y établir. Pourtant, les destinées de l'art n'en furent pas entravées. Ce roi barbare et arien avait le goût des grandes et belles choses. On voit encore à Ravenne les restes de son palais et, aux portes de la ville, son tombeau, monument colossal qu'il se fit élever et qui est encore dans un état de parfaite conservation. La magnifique basilique de Saint-Apollinaire, avec ses mosaïques, est due à Théodoric. Il l'avait érigée sous le vocable de Saint-Hercule et la destinait au culte arien ; un demi-siècle ne s'était pas écoulé que l'archevêque saint Agnello lui donnait la consécration catholique.

Le roi des Goths ne pouvait aller chercher ses artistes à Constantinople : il les fit venir de Rome ; l'école des mosaïstes, qui allait, quoi qu'en disent certains archéologues italiens, y périr bientôt à peu près tout entière, y comptait encore de nombreux représentants. Un texte de Cassiodore nous apprend que Théodoric écrivit au préfet de Rome de lui envoyer des mosaïstes et des tailleurs de marbre *(marmorarios)* assez habiles pour rendre, avec des marbres de diverses couleurs, toutes les variétés de la peinture. *(Cassiod. opera. Epist. VI.)*

L'église de Saint-Apollinaire *nuovo*, — on lui donne ce nom pour la distinguer de Saint-Apollinaire *in classe*, — est à trois nefs ; celle du milieu est tapissée tout entière d'éblouissantes mosaïques. A droite, en entrant, immédiatement au-dessus des grandes arcades, c'est d'abord la ville de Ravenne, telle qu'elle était alors, puis le palais de Thédoric, avec son frontispice, ses arcades, ses courtines à fleurs qu'on dirait modernes, tant elles ont de fraîcheur, et qui comptent plus de douze siècles d'existence. Vingt-cinq grandes figures de martyrs ou de saints drapés dans leurs manteaux, la couronne d'or à la main, semblent sortir de là pour se diriger en longue procession, au milieu des palmiers et des fleurs qui se dressent entre eux, vers le trône du Rédempteur. La plupart portent leur nom écrit sur leur manteau en caractères de l'époque : *S̄c̄s. Clemis. S̄c̄s. Sustus*, etc. Toutes les draperies sont marquées de signes où de lettres très diverses, dont la signification est encore inconnue, et qui sont peut-être de simples marques de fabrique ou la signature de l'artiste. Voici quelques-uns de ces signes : Ƃ· N, Ω.· Ọ·. Le saint martyr qui est en tête

offre sa couronne au Sauveur, assis sur un coussin rouge et sur un trône gemmé. La tête du CHRIST est belle, le corps assez bien proportionné ; il bénit de la main droite et tient le sceptre de la gauche. Deux anges sont debout à ses côtés.

A gauche de la nef, en entrant, on voit d'abord le port de Ravenne *(Caesarea classis)* avec trois vaisseaux, puis la ville elle-même. Vingt-deux vierges, en robes blanches et en manteaux d'or, en sortent et se dirigent, comme les martys, avec des couronnes d'or gemmées à la main, vers le haut de l'église, où la sainte Vierge est assise sur un trône, tenant son fils sur ses genoux et le présentant aux adorations des mages. La Vierge est vêtue de pourpre, avec deux larges bandes d'or sur son vêtement. L'Enfant JÉSUS tout en blanc se tient debout, appuyé contre la poitrine de sa mère. Deux anges nimbés et ailés, vêtus de blanc, avec des bandes d'or sur leurs robes, apparaissent le bâton à la main derrière le trône de Marie. Les vingt-deux vier-



Fig 103. - Adoration des Mages, mosaïque de Saint-Apollinaire à Ravenne.

ges de la procession portent ce signe sur leurs manteaux ╓.

Les trois mages font suite aux vierges, et se présentent devant la mère du Sauveur.

Cette magnifique ordonnance de saints et de saintes, en marche vers le Sauveur et vers Marie, est couronnée par un double cordon de mosaïques. Dans l'un, sont des prophètes et des docteurs. L'autre est rempli par des scènes du Nouveau Testament, traitées encore en partie de la même manière qu'au temps des catacombes ; elles fourniraient à l'archéologie les notes les plus curieuses. On y re-

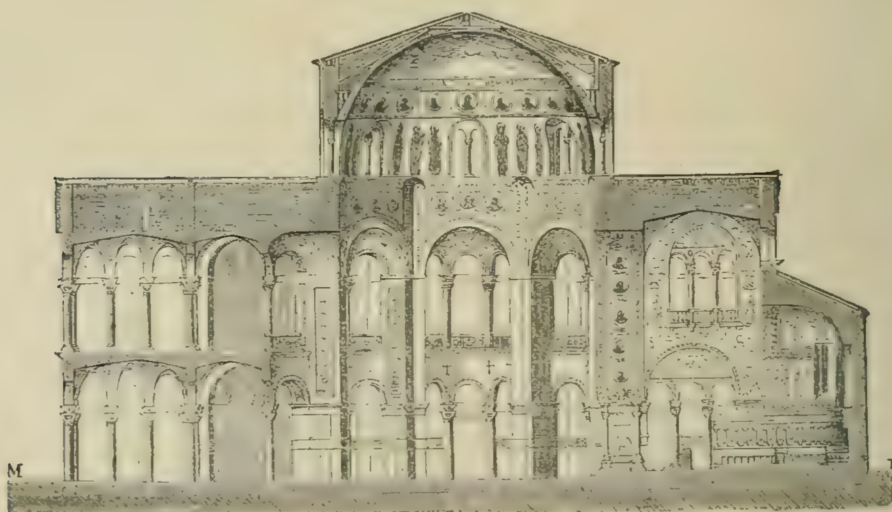


Fig. 104. — Coupe longitudinale de la basilique de Saint-Vital à Ravenne, disposition des mosaïques.

marque que les sujets de la Passion s'y produisent bien plus hardiment qu'aux premiers temps du christianisme. On est loin déjà de l'ère des persécutions ; puis l'on n'est plus à Rome, centre et foyer du paganisme, et l'on n'est pas tenu aux mêmes ménagements.

Théodoric fit construire encore à Ravenne un baptistère pour les ariens. C'est aujourd'hui l'oratoire de Sainte-Marie *in Cosmedin*. Les mosaïques de la voûte représentent le baptême du Sauveur. L'artiste du sixième siècle s'est inspiré, sans la copier toutefois, de la même

scène que nous avons déjà étudiée au baptistère catholique. Autour du médaillon central sont rangés les douze apôtres, ayant chacun une couronne à la main, à l'exception de saint Pierre et de saint Paul, dont le premier tient les clefs et le second un volume. Un trône se dresse au milieu d'eux ; il est couvert d'un tapis précieux et porte une croix gemmée. En l'année 540, la domination arienne a pris fin. Bélisaire a vaincu les Goths et s'est emparé de la ville, qui est redevenue la succursale de Constantinople en Occident. L'influence byzantine y rentre triomphante et s'y révèle par de nouveaux chefs-d'œuvre.

Voici d'abord la splendide basilique de Saint-Vital, que fit élever, au commencement du sixième siècle, l'archevêque Ecclésius, par les soins de Julien, trésorier de l'empereur Justinien. Que n'aurait-on pas à dire de ses marbres grecs, de ses colonnes, de ses chapiteaux de porphyre, de serpentine ou d'albâtre, de ses fresques même, qui, pour être plus modernes, n'en sont pas moins merveilleuses, si les mosaïques anciennes ne réclamaient toute notre attention !

C'est la grande architecture de la meilleure époque byzantine ; c'est la plus haute expression du véritable monument chrétien. Il ne faut pas s'étonner d'entendre dire quelquefois que de pareilles œuvres sont supérieures à toutes les productions de l'art gothique.

La basilique de Saint-Vital forme un octogone régulier, dans lequel vient s'ouvrir un vaste chœur et que domine une immense coupole. Mais occupons-nous seulement des mosaïques ; nous parlerons plus tard de l'architecture de Saint-Vital.

Tout au fond de l'abside, le Christ est assis sur le globe azuré du monde ; il est jeune et sans barbe, ses cheveux sont courts ; ce sont des caractères qui vont disparaître bientôt; mais déjà son visage s'est fait plus sévère qu'aux premiers âges : il ne tardera pas à s'assombrir encore. Le Sauveur est vêtu d'une robe et d'un manteau de pourpre, avec la *stola* d'or à l'épaule droite, et deux bandes d'or qui descendent jusqu'au bas de son vêtement ; sa tête est ceinte du nimbe crucifère. A sa droite et à sa gauche, se tiennent debout deux anges ailés ; l'un d'eux pose la main sur l'épaule de saint Ecclésius,

qui porte le modèle de sa basilique, l'autre touche l'épaule de saint Nazaire, qu'on voit en costu me de guerrier, avec la chlamyde d'argent niellé, le bouclier au bras, l'agrafe d'or à l'épaule et de riches chaussures aux pieds.

A partir du jour où les faux dieux ont été décidément vaincus, les anges ont commencé à déployer librement ces ailes que les premiers siècles chrétiens ne leur avaient pas données, comme on peut le voir dans la fresque de l'Annonciation au cimetière de Sainte-Priscille. Sainte-Marie-Majeure avait inauguré cette nouveauté à Rome ; l'ancienne mosaïque de Sainte-Agathe l'avait continuée ; nous la retrouvons ici, et partout désormais.

Les parois latérales de l'abside répondent aux splendeurs de la voûte. Les scènes de l'Ancien Testament y sont largement traitées. A droite, dans la partie supérieure, c'est le sacrifice d'Abel, qui tient un agneau dans ses bras; c'est ensuite le sacrifice de Melchisédech, offrant le pain et le vin sur l'autel. La main divine et la croix gemmée couronnent les sacrificateurs ; c'est enfin Moïse, gardant, ici, les troupeaux de son beau-père, ailleurs,ôtant sa chaussure pour s'approcher du buisson ardent.

De l'autre côté, dans la partie correspondante, on voit le sacrifice d'Abraham, la visite des trois anges qui lui annoncent, en présence de Sarah, la naissance d'Isaac ; puis Moïse sur le Sinaï et le peuple qui l'attend au bas de la montagne. Le prophète Isaïe avec deux évangélistes d'une part, Jérémie et deux évangélistes de l'autre, complètent ce splendide tableau, qui se réunit aux mosaïques de la voûte centrale en coupole. L'agneau nimbé d'or y apparaît dans une couronne de fleurs et de fruits, autour de laquelle rayonnent quatre grands anges, debout sur un globe azuré, au milieu d'une profusion d'arabesques, d'animaux, de fleurs et de fruits de toutes sortes.

Au-dessous de cette grande composition, dans la partie inférieure des parois de l'abside, à trois ou quatre mètres au plus au-dessus du sol, se développent deux vastes tableaux d'une importance capitale. On y voit, d'un côté, l'empereur Justinien, suivi d'un groupe de courtisans et de soldats. Il est en grand costume impérial, manteau de

pourpre, agrafe d'or à l'épaule, une large bande d'or sous le bras, des bracelets, des chaussures et d'autres ornements dont les détails sont exquis. Il présente une couronne d'or à l'archevêque Maximilien, qui va procéder à la consécration du monument. Le prélat, debout au milieu de ses prêtres, dont l'un porte le livre de la consécration, est suivi de plusieurs grands officiers de l'empire, dont les boucliers sont marqués au monogramme du Christ en cette forme ☧.

Sur l'autre côté de la muraille, l'impératrice Théodora, épouse de Justinien, vient assister, elle aussi, à la consécration de la basilique.



Fig. 105. — L'Empereur Justinien et sa cour, mosaïque de St-Vital à Ravenne.

Son costume est d'une magnificence inouïe. Elle porte une coiffure orientale d'une richesse extraordinaire. Sa poitrine est couverte de perles et de pierreries ; sa robe d'or, que le manteau de pourpre recouvre en partie, est enrichie de broderies qui représentent des guerriers ; elle tient à la main un calice d'or orné de pierreries et le présente à deux prêtres, qui se tiennent à sa droite. Derrière elle, vient un cortège de sept à huit dames d'honneur, dont les atours sont des plus riches et des plus variés, et fourniraient un beau

sujet d'étude sur les modes féminines de l'Orient à cette époque. Le goût byzantin, dans ce qu'il eut de meilleur, est là tout entier.

A une lieue de Ravenne, au point même où se trouvait le port de la cité et d'où la mer s'est aujourd'hui retirée, abandonnant à la solitude cette plage qui dut être autrefois si vivante, s'élève la basilique de Saint-Apollinaire *in classe*, construite à la même époque, également par le trésorier de Justinien : c'est le plan de Saint-Paul-hors-les-Murs. Vingt-quatre colonnes de cipolin, avec de magnifiques chapiteaux byzantino-corinthiens, en soutiennent le soffite. La nef, dans toute sa longueur, est ornée de fresques, qui ont remplacé les mosaïques d'autrefois et qui représentent la série des archevêques de Ravenne. La grande et belle mosaïque de l'abside a seule été conservée. Elle est de la fin du sixième siècle, et figure, dans un symbolisme qui tend déjà à s'exagérer, le mystère de la Transfiguration. Une très grande croix gemmée, d'un effet radieux, entourée d'un cercle enrichi de pierreries, tient la place du Christ, dont le buste se dessine au centre de la composition. Au sommet, apparaît la main divine, qui devient le symbole ordinaire du Père Éternel. A droite et à gauche, Moïse et Élie se montrent à mi-corps, au milieu des nuages ; les trois brebis au-dessous sont les trois apôtres témoins de la Transfiguration. Un peu plus bas, se dresse la grande figure de saint Apollinaire, prêchant, au milieu d'une forêt de pins et d'oliviers, la parole de Dieu au peuple fidèle, représenté par douze brebis. Le mot symbolique Ιχθυς est écrit au-dessous de la croix. Des archevêques de Ravenne, Ursus, Ecclesius, Ursicinus, assistent à la scène mystérieuse. Ailleurs, on voit le sacrifice d'Abraham, puis la consécration de l'église, où l'empereur apparaît au milieu de ses deux frères, Héraclius et Tibérius, et des prêtres.

L'arc triomphal est également revêtu de mosaïques dans sa partie antérieure. On y voit au bas saint Matthieu et saint Michel superposés, et, du côté opposé, S. Luc et S. Gabriel. Deux palmiers s'élèvent au-dessus d'eux. Viennent ensuite les deux cités saintes de Jérusalem et de Bethléem, d'où sortent, à droite et à gauche, six brebis, qui figurent l'Église de la circoncision et l'Église de la genti-

lité; elles se dirigent vers le buste du Sauveur, qui occupe le milieu de l'arc triomphal.

On avait donc toujours le goût en Occident, à Ravenne plus encore qu'à Rome, de la grande et noble peinture. Milan même n'avait pas été étranger à ce mouvement. La chapelle de Saint-Satyre, en l'église de Saint-Ambroise, s'était, vers la fin du cinquième siècle, revêtue d'une belle mosaïque qu'on y admire encore. On y a représenté, dans un médaillon de feuillages et d'épis dessiné dans le goût antique, le buste du martyr saint Victor, la barbe et les cheveux taillés à la romaine, entouré des quatre animaux symboliques. Au-dessous, six grandes figures de saints sont dressées en de nobles attitudes.

Mais la nuit vient. Tout ce monde de l'art s'incline, comme celui de l'empire, vers l'inévitable ruine. L'Occident est la proie des Barbares. Rome a déja été prise et pillée par les Goths ; elle échappe à grand'peine, grâce à l'intervention de saint Léon, aux fureurs d'Attila, pour tomber bientôt dans les mains de Genséric. L'empire d'Occident périt sans retour. L'Italie ne fait que passer d'un dominateur à l'autre. Odoacre, roi des Hérules, l'a abandonnée à Théodoric, qui a montré, quoique arien et barbare, une sollicitude extrême pour les derniers restes de l'art. Les Byzantins lui ont succédé à Ravenne, et de nobles efforts ont été tentés pour maintenir dans le monde l'empire du beau ; mais le temps, plus dur que les Barbares, impose silence aux manifestations de la pensée, pour ne laisser qu'au fer la parole et l'action.

Chapitre Douzième.

DÉCORATION DES BASILIQUES. — MOSAIQUES ET PEINTURES EN ORIENT ET EN OCCIDENT.

C'EST maintenant aux rives du Bosphore qu'il nous faut aller chercher la source du courant artistique qui se répandit à Ravenne, et qui toucha plus ou moins plusieurs autres cités de l'Occident.

Mais Constantinople elle-même fut la fille de Rome ; à bien des égards fille trop tôt ingrate envers sa mère, elle entretint, quelque temps du moins, le flambeau qu'elle avait reçu d'elle, et ne le laissa pas s'éteindre avant d'en avoir secoué sur le monde quelques brillantes étincelles.

Ce fut en moins de cinq années que l'empereur Constantin éleva la nouvelle capitale qu'il voulait donner à l'empire, et telle en fut l'étendue et la splendeur qu'elle put de prime abord rivaliser avec l'ancienne. Non contente d'emprunter à Rome le goût et le culte des arts, elle voulut en être au premier chef la gardienne et l'inspiratrice, en attendant qu'elle en eût comme le monopole.

Tandis qu'une irritation trop justifiée contre les violences du paganisme faisait proscrire à Rome les statues des dieux, que les bronzes et les marbres profanes étaient martelés et brisés, la jeune cité, qui n'avait pas eu comme elle à subir le baptême du sang, qui n'était pas non plus en contact permanent avec les païens obstinés, n'éprouvait pas les mêmes colères et donnait asile volontiers aux chefs-d'œuvre antiques. Elle en dépouillait les villes de la Grèce et de l'Asie-Mineure, elle en décorait ses fontaines, ses places, ses marchés et ses théâtres ; les églises seules restaient fermées aux sujets profanes ; mais, pour qu'elles n'eussent rien à envier aux splendeurs de la cité de Constantin, l'empereur jetait à profusion dans les creusets le bronze, l'argent et l'or, et en faisait extraire des

statues chrétiennes dont il ornait les basiliques. Ce fut un grand mouvement, qui n'eut pas sans doute la puissance de relever dans toute leur pureté les règles déjà perdues de la correction et du beau, mais qui créa du moins une vive émulation, entretint le goût artistique au contact des chefs-d'œuvre, et arrêta pour un moment la marche accélérée de la décadence.

La mosaïque prit du premier coup à Constantinople une aussi large place qu'à Rome. Toutes les basiliques en furent plus ou moins revêtues ; mais la nouvelle Byzance a subi des révolutions si nombreuses, que nul vestige n'y subsiste plus des peintures de l'époque constantinienne, ni de celle qui la suivit immédiatement. C'est à Justinien, c'est-à-dire à la première moitié du sixième siècle, que remontent les plus anciennes que nous ayons aujourd'hui.

La basilique de Sainte-Sophie, fondée par Constantin, fut incendiée deux fois, d'abord dans l'émeute qui eut lieu au sujet de l'exil de saint Jean Chrysostome, puis dans une autre sédition où elle fut complètement ruinée, en l'année 532. Justinien en entreprit la reconstruction sur un plan grandiose, qui devait en faire le premier monument religieux du monde. C'était bien une vraie basilique que l'empereur voulait élever ; mais la basilique romaine ne répondait qu'imparfaitement aux idées orientales ; puis on avait compris qu'elle offrait avec ses lambris un aliment trop facile aux flammes ; il fallait la modifier pour lui donner, avec des garanties de plus grande durée, un caractère plus monumental et plus grandiose.

Ces modifications sont importantes dans le mouvement de l'architecture religieuse. Elles constituent le genre byzantin, qui fut adopté plus tard, en quelque partie du moins, par les Arabes, passa avec eux d'Asie en Europe, et introduisit dans les constructions anciennes des éléments nouveaux qui formèrent le romano-byzantin. Ce mélange s'accomplit en Occident, suivant les exigences et les goûts des contrées et des peuples, sur un mode souvent barbare, qui, si l'on excepte quelques villes du Midi, n'arriva ailleurs que par de lentes transformations à des résultats satisfaisants.



Fig. 106. — Église Sainte-Sophie, à Constantinople.

La ligne droite de l'architrave, qui, dans la basilique romaine, s'étendait horizontalement d'une colonne à l'autre, s'arrondit en arcade et forma le plein cintre, en même temps que la coupole s'éleva à la place des plafonds et des combles. Les lignes trop sévères, mais correctes et pures, du style classique, prirent ainsi une courbure qui les fit monter plus haut. Ce fut comme un élan de la matière vers le monde supérieur. Si la rectitude des lignes en fut atteinte, ce ne fut pas au détriment de la grandeur et de l'harmonie, et l'ensemble qui en résulta parut être mieux approprié au caractère religieux des temples chrétiens.

Justinien réunit pour la construction de Sainte-Sophie les matériaux les plus précieux; il fit choix des plus habiles ouvriers de l'empire et désigna, pour en être les architectes, Anthemius de Tralles et Isidore de Milet.

Le plan du nouveau temple formait, en dehors des absides orientales, un vaste rectangle de 77 mètres de longueur sur 72 de largeur, divisé en trois nefs. On arrivait à la basilique par l'*atrium*, grande cour rectangulaire, entourée de portiques sur ses côtés et sur sa face antérieure. Au fond de la cour, s'élevait un premier vestibule, où l'on entrait par cinq portes, et qui donnait accès au second vestibule appelé le *narthex*. Ce narthex était voûté en berceau ; dans la muraille qui en faisait le fond, neuf portes s'ouvraient, trois pour chacune des trois nefs.

Au milieu du, temple s'arrondit et monte hardiment dans les airs la plus gigantesque coupole qui se puisse concevoir, une coupole de plus de trente mètres de diamètre, qui s'appuie sur quatre grands arcs d'une ouverture égale à ce diamètre, portés eux-mêmes sur quatre piliers aux dimensions les plus colossales. Pour couvrir tout le prolongement du monument à l'orient et à l'occident, deux demi-coupoles, ayant chacune la forme du quart de la coquille d'un œuf, s'appuient sur les grands arcs, qui sont au nord et au midi fermés par des murs pleins. Les nefs latérales s'élèvent jusqu'à la naissance de ces grands arcs. Trois larges absides s'ouvrent à l'extrémité orientale du quadrilatère. Cent colonnes de porphyre ou de marbres précieux supportent

l'édifice. La base de la grande façade est percée de quarante fenêtres. D'autres en très grand nombre sont régulièrement distribuées. Les murs sont, à l'intérieur, entièrement revêtus de marbres rares.

Telle est, autant qu'on peut le dire en si peu de mots, l'ordonnance de la basilique de Sainte-Sophie. Elle a conservé à peu près toutes ces dispositions et elle est encore une des merveilles du monde. Ce qu'elle a malheureusement perdu, c'est sa destination chrétienne. Les musulmans en ont fait une mosquée.

L'empereur voulut que toutes les magnificences imaginables fussent réunies dans sa nouvelle basilique.Ce furent des prodigalités d'argent, d'or et de pierreries, telles qu'on n'en avait encore jamais vues. Des merveilles d'orfèvrerie d'une splendeur incomparable furent entassées, principalement dans le *bêma*, pour faire du chœur et de l'autel le trésor le plus splendide qu'il y eût au monde. Nous aurons à en parler bientôt ; pour le moment c'est à l'étude des mosaïques que nous devons nous attacher encore.

Les richesses répandues à profusion à Sainte-Sophie et dans plusieurs autres églises de Constantinople n'eurent pas,ainsi que nous l'avons dit, le privilège de faire revivre pour l'art les rayons de sa splendeur éclipsée. Les éblouissements de l'or et des pierres précieuses ne constituent pas toujours la vraie beauté,qui doit être l'idéal de l'artiste. La richesse trop exclusivement cherchée des matières de prixdut même fausser la voie et contribuer à la corruption du goût. Il ne faut donc pas s'attendre à ce que la peinture de cette époque reproduise des types corrects et parfaits. L'éclat des couleurs, le brillant des fonds d'or, sont les effets qu'on recherche avant tout. Mais on trouve encore dans la plupart des compositions je ne sais quelle grandeur de souvenir, des airs de noblesse et de majesté, des draperies bien développées, des têtes qui ont, sinon de l'expression, au moins du caractère, et une habileté de main qui se trahit encore partout. Toutefois, ce n'est plus l'inspiration, c'est la routine qui va désormais s'emparer des formes et s'appliquer à les immobiliser. Qu'on s'en console après tout ; par suite de l'oubli de tous les

vrais principes où l'on était alors, l'art n'avait rien à gagner avec la liberté ; il avait tout à perdre. Dans le système qui l'a pétrifié en Orient, il y eut cet avantage au moins, qu'il a pu conserver quelques traits de sa grandeur passée, tandis qu'en Occident, où la liberté d'interprétation fut plus grande, sinon dans la composition des sujets, du moins dans la facture des personnages, on dut aller s'enfonçant de plus en plus dans la nuit de la barbarie.

Justinien fit représenter, en des édifices profanes, une foule de sujets belliqueux. Ce furent des combats, des assauts, des triom-



Fig. 107. — Mosaïque du narthex de Sainte-Sophie.

phes en Italie et en Afrique. On vit, dans une splendide mosaïque, Bélisaire faisant, après ses victoires, son entrée à Constantinople, et présentant à l'empereur et à l'impératrice des rois et des généraux vaincus et captifs.

Mais ce fut à Sainte-Sophie surtout que les mosaïstes durent se donner carrière. Quelques-unes de leurs œuvres existent encore. Les musulmans, pour obéir aux prescriptions du Coran, qui proscrit les figures, avaient caché tous ces tableaux sous une couche épaisse de badigeon ; mais les mosaïques ont été, il y a quelque temps,

nettoyées et soigneusement relevées par M. Salzenberg, dans la restauration dernière qu'il a fallu faire du monument.

Le narthex possède encore une mosaïque très remarquable et dans les bonnes conditions de l'art. Le Sauveur triomphant est assis sur un trône richement orné dans le goût oriental. Sa physionomie n'est plus celle qu'il avait aux premiers âges du christianisme. Ce n'est plus, comme au quatrième siècle, un adolescent revêtu de la toge romaine : c'est le CHRIST avec la barbe et avec un visage auguste et majestueux, c'est le CHRIST qui a vaincu le monde et qui porte les insignes de sa puissance et de sa royauté. Il donne la bénédiction à ceux qui entrent dans son temple. A ses pieds, prosterné et étendu dans la poussière, l'empereur l'adore humblement. C'est l'expression la plus complète de la victoire définitive du Sauveur.

Au fond de l'église, au-dessus des fenêtres, voici maintenant le triomphe de Marie. La Vierge, drapée dans un vêtement bleu clair, est assise, elle aussi, sur un trône. Elle tient son divin Fils debout devant elle. L'Enfant DIEU est vêtu d'une robe blanche, ceinte par un cordon d'or ; il donne la bénédiction de la main droite. Dans les petites coupoles des bas côtés, sont reproduits plusieurs sujets évangéliques. Un autre tableau, important à signaler encore, c'est celui qui représente le CHRIST, toujours sur un trône, comme dans le narthex, et entouré de ses douze disciples. Les apôtres sont en vêtements blancs et des flammes s'allument sur leurs têtes. Dans les angles, se tiennent des groupes de gens du peuple, qui contemplent le Sauveur et les apôtres.

Les figures isolées sont aussi très nombreuses à Sainte-Sophie. A la naissance de la voûte du *bêma*, se tiennent debout deux anges, dans le brillant costume des hauts dignitaires de l'empire. Dans la nef enfin, au-dessus de la corniche, on voit se développer, sur un fond d'or et dans une attitude pleine de calme et de sérénité, toute une suite de prophètes, de martyrs et d'évêques. Ces derniers sont vêtus de blanc, avec des laticlaves bleus ou rouges ; ils portent le pallium à trois croix.

Les successeurs de Justinien marchèrent sur ses traces, et prodiguèrent à l'envi les mosaïques dans les monuments religieux. Les peintures en ce genre devinrent si communes à Constantinople, que les écrivains ne prirent plus même la peine de les signaler. L'art ne fit pas de progrès toutefois ; car, à partir de là, il se renferma plus strictement que jamais dans les formes hiératiques et conventionnelles du style connu sous le nom de byzantin.

Ce genre est facile à déterminer dans l'architecture ; il l'est un peu moins dans la peinture, dans les bas-reliefs ou les statues. Il y a plus de convention que de vérité à donner le nom de byzantin à tout ce qui s'est produit chez nous dans les premiers siècles du moyen âge. On se trompe souvent quand on voit dans l'incorrection et dans la raideur le cachet du byzantin, alors qu'on devrait y voir tout simplement l'inhabileté et la maladresse des peintres et des sculpteurs. En Orient, on continua sciemment et volontairement à interpréter toujours les mêmes types de la même manière, avec des procédés qu'on dirait stéréotypés ; et pourtant les sujets religieux, malgré leur gaucherie, leurs formes raides et allongées, ont presque toujours conservé une certaine élégance et quelque apparence de noblesse et de grandeur.

En somme, et malgré les défauts nombreux de toutes ces œuvres, certaines qualités s'y montrent encore et consolent des pauvretés qui s'y rencontrent. Ces Byzantins, dont on a dit tant de mal, et qui ne furent souvent en effet que des barbouilleurs, étaient encore bien supérieurs à ceux qui travaillaient ailleurs : il faut le dire pour être impartial. Il importe dans les études artistiques de se tenir en dehors du parti pris, de relever les traits du beau quelque part qu'on les trouve, et de signaler comme laid ce qui l'est véritablement.

A partir de l'année 641, époque de la mort d'Héraclius, l'histoire du Bas-Empire ne fut plus qu'une longue suite de crimes et de révolutions sanglantes, qui ne laissèrent plus qu'une bien petite place au mouvement artistique, jusqu'au jour où Léon l'Isaurien proscrivit les saintes images, et par la persécution iconoclaste, porta le coup le plus fatal aux manifestations de la pensée religieuse.

Nous savons ce qu'on faisait à Ravenne dans le cours du sixième siècle. La situation était à Rome beaucoup moins brillante. Les influences orientales s'y faisaient beaucoup moins sentir ; les Barbares enveloppaient cette capitale ; la décadence devait y marcher d'un pas plus rapide ; ne trouvant rien qui pût la retenir sur la pente, elle devait arriver à ses conséquences les plus extrêmes.

Avec Théodoric, ce roi barbare et arien, qui fut pourtant un prince si éclairé, sembla s'éteindre en Occident, partout ailleurs qu'à Ravenne, le dernier rayon de la vie de l'art. Bien avant cette époque et dès l'année 468, alors que régnait le pape saint Hilaire, la mosaïque était à peu près abandonnée à Rome. C'est au point qu'il est permis de douter si le secret n'en était pas perdu, si les quelques travaux qu'on y exécutait encore n'étaient pas des œuvres d'importation étrangère. Cette opinion a été soutenue par M. Labarte, dans son grand ouvrage sur les *Arts industriels.* Elle paraît toutefois exagérée. Le passage de la *Chronique* du cardinal Léon, évêque d'Ostie, qu'on allègue en sa faveur, est une preuve insuffisante, qui ne se rapporte pas d'ailleurs au temps dont nous parlons. Il y est dit que Didier, abbé du Mont-Cassin, voulant décorer de mosaïques l'église de son monastère, envoya, en l'année 1066, des moines à Constantinople pour y embaucher des ouvriers, parce que le génie des arts s'était éteint en Italie et que depuis longtemps on n'y savait plus travailler. L'évêque d'Ostie écrivait au douzième siècle ; il pouvait parler des choses de son temps, mais que savait-il des âges antérieurs ? Ce n'est pas à cette époque assurément que la critique eût été en mesure de discerner dans les vieilles peintures les éléments de provenances diverses,qui pouvaient y entrer. Il n'est pas toujours possible, même aujourd'hui, de distinguer la manière byzantine de celle qui prévalait en Occident et pouvait y trahir un faire autochtone. Si des artistes y venaient de Constantinople, ils étaient sans doute obligés souvent de modifier leurs œuvres, suivant les exigences locales et le goût de ceux qui les employaient. Quoi qu'il en soit, il y a lieu de croire avec les archéologues italiens, et l'examen attentif des vieilles mosaïques sem-

ble confirmer cette opinion, que Rome eut toujours ses praticiens nationaux, lesquels mêlèrent leurs productions à celles des artistes orientaux, et ne cessèrent d'y travailler avec une persévérance, hélas digne d'un meilleur sort.

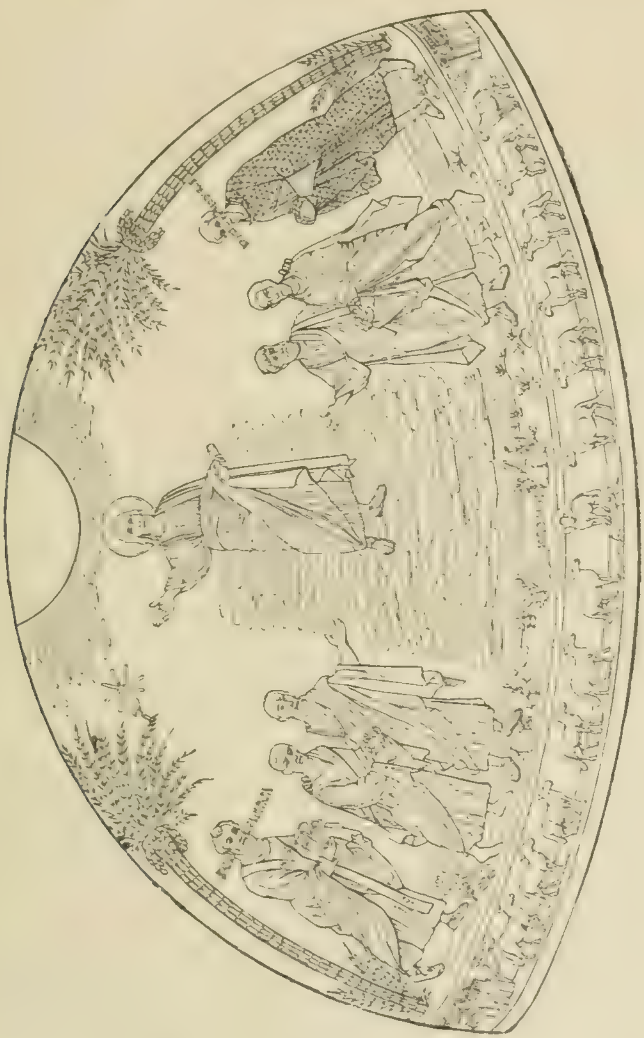


Fig. 108. — Mosaïque de la voûte de l'église des SS. Cosme et Damien, à Rome.

Si l'on compare Rome et Ravenne, l'infériorité du style, à des dates approximativement les mêmes, est tellement frappante dans la première de ces villes, qu'on ne peut attribuer aux mêmes sources ces

productions contemporaines entre elles. Quelques mosaïques sans importance furent exécutées au portique de la basilique de Saint-Pierre, sous le pape Symmaque, en 514 ; c'étaient des agneaux, des croix et des palmes, motifs des plus simples, qui semblent indiquer la timidité de ceux qui les composaient : des Byzantins n'auraient sans doute pas hésité alors à entreprendre des œuvres plus considérables.

De 526 à 530, l'église de Saint-Cosme et de Saint-Damien fut ornée, par le pape Félix IV, des mosaïques qu'on y voit encore. Au haut de la voûte absidale, le CHRIST, la main levée pour bénir, semble marcher sur les nuages. Son visage est encore assez bien traité, mais son aspect est sombre et sévère. C'est le caractère que prend dès ce moment la figure du Sauveur et qui devient commun à l'Orient comme à l'Occident. Il semble que, pour les hommes barbares et grossiers de cette époque, le Sauveur adolescent des catacombes et de la période constantinienne n'eût pas été assez imposant pour s'attirer le respect et pour dominer par la crainte ces natures farouches. Les six personnages qui sont rangés au-dessous de lui sont des apôtres ou des saints, parmi lesquels se trouve le pape saint Félix. C'est une belle tête de vieillard, — un portrait assurément, — qui se distingue, par une grande expression et par une remarquable vigueur, de toutes les autres figures, qui sont vulgaires et barbares. La disposition est encore assez bonne, mais que nous sommes loin de la mosaïque de sainte Pudentienne ! A vrai dire, il n'y a pas là de tableau ; les personnages sont sur le même plan, la perspective est nulle ; ce que vous avez pris pour des nuages, ce sont les eaux du Jourdain : l'inscription de la mosaïque vous l'apprend. Les ornements du cadre ont plus de valeur, et les cornes d'abondance qui s'y développent sont d'un bon style. Mais ce qui choque ici, ce qui se révèle pour la première fois d'une manière aussi nette, c'est l'étrangeté des types et des physionomies. Les figures ne sont plus romaines. Ce sont des traits anguleux, des fronts abaissés, des yeux énormes, fixes, sans expression, et des sourcils épais. Où le peintre a-t-il pris ses modèles ? — Autour de lui sans aucun doute. Ce sont

des Hérules, des Goths ou des Vandales, qui ont imposé à Rome leur domination. Il y a eu déjà dans le monde de la peinture, comme dans celui de l'empire, une invasion de Barbares, et les vaincus en ont été chassés par les vainqueurs.

Au grand arc de la même église, se développe une autre composition, qui a son importance dans l'histoire du symbolisme. C'est la glorification de l'Agneau divin, lequel entre, comme la croix, dans une phase de triomphe de plus en plus marquée. L'agneau symbolique se montre ici au milieu des splendeurs d'une vision apocalyptique. Il est représenté sur un trône d'or gemmé, surmonté de la croix. Il y a là matière à des considérations qui demandent, pour être traitées, une place à part, et qui, de la représentation idéale, nous conduiront à la réalité du Sauveur attaché à la croix. Le trône est entouré, à droite, de deux anges et de quatre chandeliers, à gauche, de deux anges et de trois chandeliers ; puis de l'homme ailé qui représente saint Matthieu, et de l'aigle de saint Jean. Deux animaux symboliques ont disparu. Ont disparu pareillement les vingt-quatre vieillards qui se prosternaient devant l'agneau ; car la mosaïque a été coupée par des murs qu'on a élevés pour donner des bas côtés à l'église. Le symbolisme, dans la partie inférieure de l'arc triomphal, n'a pas un caractère moins frappant. On y voit, au centre, l'agneau sur le tertre mystique, d'où s'échappent quatre fleuves. Des deux côtés, des brebis rangées six à six, sortent des villes saintes de Bethléem et de Jérusalem et se dirigent vers lui. Nous savons déjà que celles que Jérusalem envoie sont les fidèles convertis du judaïsme ; celles qui viennent de Bethléem sont les fidèles de la gentilité.

Après Félix IV, il faut aller jusqu'au pape Pélage (578-590) pour trouver à Rome une nouvelle œuvre en mosaïque. C'est à Saint-Laurent-hors-les-Murs, sur le grand arc triomphal, qu'elle apparait. Le Christ est assis sur le globe du monde, comme dans l'abside de Saint-Vital de Ravenne. Peut-être, en raison de ce rapprochement, faut-il admettre ici quelque travail byzantin, bien moins bon d'ailleurs qu'à Ravenne. Le Christ est dur et farouche. C'est la figure d'un

moine ascétique. Les personnages qui l'entourent, saint Laurent et le pape Pélage à droite, saint Paul, saint Étienne et saint Hippolyte à gauche, sont inférieurs même à ceux de la mosaïque de Saint-Cosme et de Saint-Damien ; ils sont tous sur le même plan, sans aucun respect pour les lois de la perspective et du dessin. Les règles les plus nécessaires ont décidément succombé, et l'on ne sait plus rien des proportions du corps humain, ni de l'harmonie qu'il faut essentiellement y maintenir, sous peine de tomber dans le grotesque et le difforme.

Faut-il faire une exception en faveur de la mosaïque de Sainte-Agnès, sur la voie Nomentane, qui est postérieure à celle de Saint-Laurent, puisqu'elle a été exécutée, d'après l'inscription qu'elle porte, sous le pontificat du pape Honorius, de 626 à 638 ?

De prime abord, elle produit un effet saisissant. Sainte Agnès est debout au milieu des pontifes Symmaque et Honorius, qui tous les deux ont restauré ou décoré la basilique. La jeune martyre se détache sur un fond d'or et porte au front le nimbe et le diadème orné de trois étoiles. La main de Dieu est au-dessus, et forme le point culminant du tableau. Les cheveux blonds de la martyre, descendant en tresses, sont mêlés de perles et relevés par de riches pendants d'oreilles en saphir. Le costume se compose d'un laticlave d'or à liserés blancs, constellé de pierreries, et d'une tunique violette, dont la couleur assombrie fait ressortir l'éclat de l'or et des perles. C'est le costume des impératrices de Constantinople. Agnès tient d'une main le livre des Évangiles ; un voile blanc, marqué d'une étoile, se déploie sur son bras gauche ; un pan de sa robe porte l'image du phénix, symbole de la résurrection ; deux jets de flamme s'élancent à ses pieds en signe de triomphe. Il était impossible d'apporter plus de soin à tous ces détails. Cette parure éclatante, les reflets variés de l'or et des pierreries contrastent avec les vêtements assombris des pontifes. Le calme, l'austérité des attitudes, une certaine grâce et une vraie dignité dans les physionomies : tout concourt à saisir l'âme et à l'impressionner vivement.

Cette fois, il n'y a aucun doute, la mosaïque est orientale. Les

rapports de Rome avec Constantinople sont devenus, depuis la seconde moitié du sixième siècle, beaucoup plus fréquents. Rome s'est alors trouvée débarrassée de ses maitres barbares, pour retomber sous l'autorité des empereurs de Byzance. Elle n'a pas beaucoup gagné au changement. Elle a perdu son importance civile et politique; elle est devenue une dépendance de l'exarchat de Ravenne. De plus, toute l'argutie du génie grec est employée à susciter des chicanes théologiques, des hérésies de toutes sortes, et à créer des embarras aux souverains pontifes. Honorius a poussé aussi loin que possible l'amour de la paix et le désir d'entretenir de bonnes relations avec les empereurs. On s'explique très bien qu'il ait demandé des artistes de Ravenne ou de Constantinople, — c'est tout un, — et qu'il leur ait confié ce travail, dont ils devaient s'acquitter plus heureusement que ne l'eussent fait des Romains. Ont-ils complètement réussi cependant? — On n'oserait le dire. Ils n'ont point une connaissance suffisante des justes proportions du corps humain. Les corps sont démesurément allongés. C'est ici le point de départ de ces statues étriquées et d'une longueur prodigieuse,qu'on verra se dresser, comme des fuseaux, dans l'architecture du douzième et du treizième siècle. C'est le contraire du défaut qu'on observe dans les mosaïques romaines du cinquième siècle, où, comme à Sainte-Marie-Majeure, les corps sont courts et trapus. A tout prendre, l'incorrection qui exagère la longueur est préférable à l'excès opposé. Elle produit parfois un aspect qui n'est dépourvu ni d'élégance ni de grandeur; et c'est bien l'effet de cette mosaïque. Les lois de la rectitude et du beau n'en sont pas moins violées, et il n'y a pas à justifier ces exagérations. Qu'elles aient été ou non voulues, elles accusent la maladresse et l'impuissance.

Il faut s'arrêter en cette voie de décadence et se reposer sur cette œuvre, où l'on peut signaler au moins quelques qualités assez remarquables.

Jetons un coup d'œil, avant de clore cette étude, vers les contrées que nous habitons. Aux époques que nous venons de parcourir, le mouvement artistique s'y accusa. Malheureusement les monuments

font trop défaut pour qu'il soit possible de juger aujourd'hui, en connaissance de cause, ce que put être la décoration des basiliques sur le sol de l'empire des Francs, et l'on n'en saurait parler avec l'étendue et la précision désirables.

Quelques mosaïques s'étaient produites dans les Gaules à l'époque de la domination romaine ; mais, si l'on excepte les pavements antiques qu'on remarque en plusieurs localités des Basses-Pyrénées, il ne paraît pas que cet art y ait jeté jamais des racines bien profondes. Des essais en ce genre y furent faits sous les règnes de Théodose, d'Honorius et d'Arcadius; mais la peinture à fresque fut appliquée plus fréquemment à la décoration des basiliques, qu'on élevait alors suivant les lois de l'architecture romaine. Patient, archevêque de Lyon, fit mettre dans son église des marbres, des mosaïques et des vitraux, c'est-à-dire des verres teints de diverses couleurs, pareils à ceux dont, un peu plus tard, Childebert voulut enrichir l'église de Saint-Germain à Paris. Saint Perpète de Tours fit placer des inscriptions en lettres d'or sur les murs de la basilique de Saint-Martin. Il y avait même, au portique extérieur, suivant Odon de Cluny *(Sermo de construct. basilic.)* des mosaïques faites de pierres d'or et de saphir, des peintures à l'intérieur et des incrustations en marbre.

Ruricius, évêque de Limoges, entretenait des peintres pour la décoration de sa basilique. Il était aidé dans ces soins par une dame du voisinage, la magnifique Céraunia, comme on l'appelle. Mabillon nous apprend que le roi Childebert, à Saint-Germain-des-Prés, donna au sol un revêtement de marbres précieux,des peintures aux murailles et des dorures au plafond, ornements qui valurent à cette église le nom de Saint-Germain-le-Doré. A Toulouse, la basilique de Notre-Dame s'appelait aussi la Dorade, à cause d'une grande mosaïque qui ornait le sanctuaire. Enfin, l'épouse qu'avait eue Numatius, évêque de Clermont, avant sa promotion à l'épiscopat de cette ville, avait fait bâtir, aux portes de la cité, une église en l'honneur de saint Étienne. Un chroniqueur nous la représente tenant un livre dans son giron et lisant l'histoire des temps passés, pour y trouver

des sujets qu'elle indiquait aux peintres et qu'elle leur faisait dessiner sur les murailles.

Les plus grands personnages prenaient plaisir à ces études artistiques. Gondebaud, fils de Clotaire Ier, avait reçu de sa mère une éducation soignée. Il était versé dans les lettres et cultivait la peinture. Obligé de s'enfuir du territoire des Gaules, il se retira d'abord auprès de Narsès,en Italie, et de là se rendit à Constantinople. Il eut l'occasion de s'y perfectionner auprès des artistes grecs ; et plus tard, quand il eut échoué dans une tentative qu'il fit pour fonder un royaume dans les Gaules méridionales, on disait de lui, en manière de reproche, à ses courtisans : « N'est-ce pas là ce peintre qui, au temps du roi Clotaire, barbouillait dans les oratoires, sur les murailles et sur les voûtes des églises ? »

Vers la fin du huitième siècle, Théodulphe, évêque d'Orléans, poëte favori de Charlemagne, ayant élevé la basilique de Germigny-des-Près, en fit décorer la voûte absidale d'une mosaïque qui subsiste encore. C'est sans doute le seul spécimen de ces âges lointains que puisse montrer notre pays. Nous savons toutefois qu'à Toulouse, à Bordeaux et à Saintes, comme à Clermont, à Tours et à Rouen, dans toute l'étendue du royaume, les Francs avaient toujours été fiers d'avoir des peintres de leur nationalité. On les entendait dire avec orgueil, alors qu'ils montraient leurs œuvres : « Ce ne sont pas des artistes venus d'Italie, ce sont des Barbares qui ont exécuté ces peintures. » Ce que pouvaient être de semblables décorations, confiées aux mains de pareils hommes, on le devine très aisément, bien que pour les juger on en soit réduit à de simples conjectures. Elles pouvaient satisfaire des hommes grossiers, qui n'avaient pas les premiers éléments de l'art et du dessin ; elles amèneraient aujourd'hui sans doute le sourire sur nos lèvres. Le cri désespéré que poussait Grégoire de Tours, quand il voyait avec douleur la civilisation romaine envahie par la barbarie et détruite sans espoir de renaissance, eût pu tout aussi justement s'appliquer aux arts qu'aux lettres, et plus encore peut-être. Cependant la flamme sacrée n'était pas éteinte, et, dans le naïf amour des popu-

lations pour des représentations même grossières, il y avait un germe qui allait couver longtemps sous les neiges de l'hiver et qu'un printemps tardif allait faire éclore un jour.



Chapitre Treizième.

LES PROGRÈS DU SYMBOLISME ET LA RÉACTION. L'AGNEAU ET LE CRUCIFIX.

LA discipline du secret avait fait à la primitive Église une loi absolue du symbolisme. Les premiers chrétiens avaient eu de très bonne heure tout un langage obscur, souvent même impénétrable pour les païens et dont les seuls initiés avaient la clef.

L'Église était autorisée à dissimuler ainsi sous des voiles ce qu'elle voulait cacher, par les exemples et les paroles mêmes de son divin fondateur, qui avait aimé à couvrir sa pensée sous les formes de la parabole et qui avait dit, parlant de ses ennemis : « C'est afin qu'en voyant ils ne voient pas, et qu'en entendant ils n'entendent pas. » Elle y était portée par la nature même de sa croyance et de son histoire, qui se rattachait à l'histoire et à la croyance du peuple d'Israël, chez lequel, suivant la parole du saint Paul, « tout arrivait en figures. » Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que, même après les jours de la persécution, elle ait conservé les images et les figures qu'elle avait employées d'abord, comme des arcanes utiles ou nécessaires : elles lui étaient devenues familières ; elles étaient d'autant plus chères à ses yeux qu'elles rappelaient un passé glorieux, sanctifié par le sang des martyrs.

Aussi la vit-on fidèle à marcher dans cette voie et plus soucieuse d'agrandir que de rétrécir le cadre de son symbolisme. Les personnifications et les emblèmes sous lesquels elle s'était représentée elle-même, les figures au moyen desquelles elle avait exprimé les sacrements, les vertus ou la doctrine, les façons diverses et symboliques à l'aide desquelles elle avait signifié les membres qui la composent, les fidèles. les chefs qui la gouvernent, les pasteurs et spécialement son divin Maitre, son Sauveur et son DIEU, tout cela fut soigneu-

sement maintenu et reçut encore dans la suite des interprétations et des expressions nouvelles.

La femme, la reine, l'épouse, représentèrent l'Église, comme l'orante l'avait figurée aux catacombes. Le navire gouverné par Pierre ou porté sur le poisson divin, la colonne surmontée du monogramme du CHRIST, de l'agneau ou de la colombe, la montagne de Sion d'où s'épanchent quatre fleuves, l'arche de Noé, le tabernacle de Moïse, le temple de Salomon, comme le *tugurium* du Bon



Fig. 109. — L'Église sous les traits d'une jeune fille, d'après une peinture du cimetière de la voie Lavicane.

Pasteur, le jardin avec l'arbre de vie,la cité, et spécialement la ville sainte de Jérusalem et celle de Bethléem se rapportant, l'une aux fidèles de la circoncision,l'autre aux convertis de la gentilité, furent, entre beaucoup d'autres, les images auxquelles se rattacha la signification, très claire pour tous les chrétiens, de l'Église qui les avait reçus dans son sein.

Dans l'iconograhie chrétienne, les apôtres furent le plus souvent

représentés personnellement, quelquefois cependant signifiés par des livres et plus fréquemment par des brebis. Mais c'est aux fièles surtout que s'applique ce dernier emblème. D'ordinaire il y a douze brebis,par allusion aux apôtres et aux tribus d'Israël ; quand le nombre est inférieur, c'est presque toujours faute d'espace. Les brebis sortent des villes saintes et se dirigent vers le Sauveur ou vers un signe qui le représente. La colombe qui,dans sa première acception



Fig. 110. — Le Christ et les Apôtres sous forme de brebis, d'après un sarcophage du cimetière du Vatican.

liturgique, signifie le Saint-Esprit,comme les langues de feu, est souvent aussi le symbole de l'âme fidèle,et cette image fut particulièrementchère aux chrétiens des catacombes ; plus tard, le palmier, l'olivier ou quelque autre plante,servirent aussi à figurer l'âme juste et sainte,dont l'Écriture a dit : *Justus ut palma florebit.* Nous avons vu comment,vers la fin du quatrième siècle, les quatre animaux symbo-

liques prirent la place des quatre évangélistes. Les vertus morales furent assez rarement représentées allégoriquement dans l'antiquité chrétienne, mais les sacrements eurent de très bonne heure leur forme symbolique. Rappelons-nous le *cubiculum* du cimetière de Saint-Calliste, auquel on a donné le nom de *chambre des Sacrements*. Dans les peintures et les mosaïques des siècles suivants, on en vint peu à peu à exprimer l'idée des saints mystères en plaçant sur un autel le livre des Évangiles, la croix et l'agneau, tantôt réunis, tantôt séparés.

Quant aux emblèmes du Sauveur, nous venons d'y toucher. L'Agneau divin spécialement a toute une histoire, qu'il est du plus haut intérêt d'étudier en détail. Les autres signes furent d'ailleurs très nombreux ; il suffira d'en citer quelques-uns. Le poisson, qui a figuré quelquefois les chrétiens, est, comme il a été dit, tout particulièrement appliqué à Jésus-Christ : ΙΧΘΥΣ. C'était là un véritable hiéroglyphe, une tessère mystérieuse, qui eut surtout sa raison d'être au temps des persécutions, en ce que le sens en devait être indéchiffrable pour les païens ; ce fut aussi un des rares symboles qui cessèrent d'être en usage, quand l'Église n'eut plus à prendre les mêmes précautions, et qui disparurent bientôt complètement. Le lion fut aussi une expression figurée du Sauveur, non seulement à cause du texte sacré qui l'appelle prophétiquement le lion de Juda, mais aussi parce que, suivant une histoire fabuleuse, — comme les aimait, sans y croire beaucoup, l'antiquité, — le lion, par son souffle, peut rendre la vie à ses lionceaux. C'est dans le même ordre d'idées que le pélican, qui déchire son flanc pour nourrir ses petits, devint au moyen âge, dans l'opinion populaire du moins, un des emblèmes les plus expressifs et les plus chers du Sauveur, qui nourrit ses enfants de sa chair et de son sang. Le phénix n'attendit pas si longtemps pour trouver sa place dans le cycle allégorique. Les fidèles des catacombes l'adoptèrent comme un symbole du Christ ressuscité, à cause du privilège qu'il avait, disait-on, de renaître de ses cendres et de recouvrer la vie par sa propre vertu. Jésus-Christ fut encore la source d'eau vive, la montagne sainte ; et ces figures furent de

très bonne heure associées à son image. Joignez-y les personnages figuratifs de l'histoire sainte ou de l'Ancien Testament, et surtout le Bon Pasteur, et vous aurez les principaux types allégoriques du Sauveur, dont les uns demeurèrent toujours très usités, dont les autres tendirent à disparaître peu à peu.

L'agneau fut dès l'origine une des formes symboliques les plus employées et tenues dans le plus grand honneur, parce qu'elle semblait la mieux appropriée aux divers caractères du DIEU fait homme. Les prophètes l'avaient désigné sous ce nom, et Jean-Baptiste, sur les mains duquel on mit plus tard un agneau, et qui fut appelé *Agniferus*, avait dit en montrant JÉSUS au peuple : *Ecce Agnus Dei*. Le CHRIST mis à mort pour le salut du monde a été la victime sainte, l'agneau sans tache qui s'est laissé égorger sans proférer une plainte. Les Juifs, avant de passer la Mer Rouge, avaient mangé l'agneau et marqué de son sang les portes de leurs maisons, en y traçant le T, signe de la croix tronquée. JÉSUS est la vraie Pâque des chrétiens, sa chair est leur aliment ; par son sang et par sa croix, il a mis les fidèles à l'abri de la puissance du démon. C'est encore lui qu'a vu dans les cieux l'auteur inspiré de l'Apocalypse, sous la forme d'un agneau immolé depuis l'origine du monde, *Agnus tanquam occisus ab origine mundi*. Ces rapprochements ne pouvaient échapper à la piété chrétienne, alors qu'éprouvant le besoin de témoigner au Sauveur crucifié l'amour et les honneurs qui lui sont dus, elle n'osait encore toutefois représenter directement son image ; elle s'empressa du moins de rapporter à l'agneau toutes les significations qu'elle ne pouvait rendre autrement, et le rapprocha de plus en plus du type qu'elle cherchait à exprimer.

Ce ne furent pas des difficultés imaginaires qui imposèrent à cet égard une réserve absolue aux premiers fidèles. Ce que nous avons dit de la croix s'applique au crucifix, c'est-à-dire à l'image du Sauveur sur la croix, d'une manière bien plus vive et bien plus saisissante. Qu'on se rappelle le graphite du Palatin, et l'on comprendra les raisons de cette réserve des premiers chrétiens. Il n'est pas impossible pourtant que, même au temps des persécutions, ils aient eu, sur de petits objets

qu'on pouvait aisément soustraire à la curiosité des païens, des figures du Sauveur crucifié ; mais aucun monument n'est parvenu jusqu'à nous qui puisse en donner une preuve matérielle et directe. On peut donc le présumer seulement, et le Père Garucci croit qu'on peut l'inférer par le seul fait de l'existence de la caricature païenne du palais des Césars. Ce qui pour lui confirme cette supposition, c'est que le personnage crucifié est entièrement vêtu, conformément aux mœurs chrétiennes primitives, qui se refusaient à admettre la nudité du Sauveur sur la croix, mais contrairement à la coutume suivie par

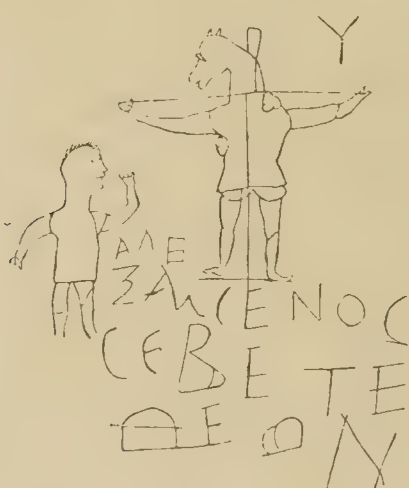


Fig. 111. — Le crucifix à tête d'âne.

les Grecs et par les Romains, qui dépouillaient les condamnés de leurs vêtements avant de les soumettre au dernier supplice. Selon lui, l'idée de vêtir ce personnage serait venue d'une certaine connaissance qu'auraient eue les païens des crucifix chrétiens. Quelle que soit la valeur de cette hypothèse, ce qui ressort directement de l'existence de cette grossière image, c'est le danger et les inconvénients qu'il y aurait eus à laisser voir aux profanes de semblables représentations, qui ne pouvaient provoquer que des insultes et des mépris. C'était le temps où, d'après un récit fabuleux de Tacite, avait le plus

de cours l'imputation calomnieuse et ridicule, attribuée aux chrétiens et aux juifs, de faire de l'âne sauvage l'objet de leur adoration.

Les premiers fidèles ne purent se décider à braver ce péril et ne voulurent pas exposer à la dérision et à la moquerie des païens le DIEU crucifié. Pendant de longs siècles encore, spécialement à Rome, centre de l'idolâtrie, le crucifix ne se produisit pas en public. Ce fut l'agneau qu'on lui substitua. L'idée du sacrifice et de l'immolation, soigneusement dissimulée d'abord, alla se révélant chaque jour davantage, jusqu'au moment où, les précautions devenant inutiles, elle put éclater dans sa réalité.



Fig. 112. — L'agneau sur la montagne, d'après un sarcophage du Vatican.

Une des formes les plus anciennes sous lesquelles on représenta l'image du mystère de la régénération, fut celle où l'agneau apparut fièrement posé et debout sur la montagne mystique, d'où s'échappent quatre sources d'eau vive. On la trouve aux catacombes et sur plusieurs verres peints reproduits par Buonarotti. Elle passa de là sur les sarcophages et se maintint dans l'iconographie des mosaïques. L'Italie et les Gaules en fournissent de nombreux exemples. L'image de l'agneau avec les attributs du Bon Pasteur, le vase de lait et la houlette, est au moins contemporaine de celle-ci, et renferme sans aucun doute des allusions au mystère eucharistique. La person-

nification de l'agneau s'accusa bientôt davantage, et l'on vit, sur le sarcophage de Junius Bassus, des agneaux exécutant les scènes diverses de l'Ancien et du Nouveau Testament. Avec une baguette fixée à leur patte antérieure, ils accomplissent les miracles de Moïse ou ceux du Sauveur : l'eau jaillissant du rocher, la résurrection de Lazare ou la multiplication des pains.

Vers le milieu du cinquième siècle, l'Agneau divin, à l'exclusion de tout autre, prit le nimbe, simple d'abord, comme dans les mosaïques de Saint-Jean de Latran (462), de Saint-Cosme et de Saint-Damien (530), de Saint-Vital (547), mais qui devint crucifère à partir de cette époque.



Fig. 113. — Agneau avec le vase de lait suspendu à la houlette. Peinture du cimetière de la voie Ardéatine.

Le nimbe n'avait pas attendu jusque-là pour faire son apparition dans l'iconographie; et il est bien temps d'en dire ici au moins quelques mots.

C'est un signe de forme ordinairement circulaire, mais qui peut être aussi triangulaire, ovale ou carré, lequel enveloppe la tête d'un personnage et représente la lumière. Les Grecs et les Romains, à l'exemple des Égyptiens, l'avaient, dès la plus haute antiquité, attribué à leurs dieux, à leurs empereurs et à leurs rois. Les chrétiens s'en emparèrent et l'appliquèrent d'abord au Sauveur. Il apparut dès la fin du troisième ou au commencement du quatrième siècle ; plusieurs verres à fond d'or de cette époque en donnent des exemples. Ce fut bientôt, dans le christianisme, l'attribut de la sainte

Vierge, des anges, des prophètes, des saints, et même des personnes royales. Le nimbe n'a donc pas toujours une signification divine, ni même celle de la sainteté. Il ne fut pas non plus l'attribut essentiel et obligatoire des saints. De nombreuses images du Sauveur, de Marie, des martyrs et des saints, en sont dépourvues. Par contre, on cite des exemples dans lesquels des personnages tels que Saül, Balaam et Hérode portent le nimbe. On a même des Judas et des Satan nimbés, l'un en sa qualité d'apôtre, l'autre en sa qualité d'ange, bien que rebelles et déchus tous les deux. Le nimbe affecta les formes les plus diverses ; dans une de ces dispositions on vit, vers



Fig. 114. — Agneau avec le nimbe crucifère et la croix, d'après un sarcophage des catacombes.

le commencement du sixième siècle, la croix s'inscrire dans le champ du nimbe, qui prit le nom de crucifère. Comme tel, il fut exclusivement réservé à Notre-Seigneur, et, par suite, aux personnes divines et aux symboles qui les représentent.

L'agneau, avec le nimbe et surtout avec le nimbe crucifère, fut donc la personnification de Jésus-Christ, et ce fut dans le même sens que le monogramme du Christ, accompagné de l'Alpha et de l'Oméga, remplaça souvent la croix dans le champ du nimbe. Cette forme fut même antérieure à l'autre et se produisit à l'époque des catacombes.

Après le concile de Nicée, et comme une protestation contre les

314 HISTOIRE DE L'ART CHRÉTIEN

impiétés d'Arius, on représenta, dans une intention dogmatique, l'agneau divin aux pieds de Notre-Seigneur. C'était réunir tout à la fois, d'une manière visible, le Verbe de Dieu, la sagesse increéée, et la victime sainte qui a été immolée pour le salut du monde. On en voit un exemple sur un sarcophage de la basilique de Saint-Ambroise à Milan.

Sitôt qu'on en eut la liberté, on donna à l'agneau les attributs qui conviennent au Sauveur crucifié, c'est-à-dire, outre le nimbe crucifère ou monogrammatique, la croix elle-même, longue et mince, comme



Fig. 115. — L'agneau avec le nimbe crucifère et la croix. D'après un cuivre gravé du XIe siècle.

une tige de lance et dite croix hastée ; elle fut placée tantôt droite, tantôt en travers et quelquefois pavoisée ; on l'appela alors la croix de la résurrection.

Ce qui domina ici, ce fut bien visiblement l'idée d'une victime immolée ; mais la victime avait triomphé par la vertu même de son sacrifice ; on pouvait la montrer toujours vivante. C'est à la fin du cinquième siècle, et au commencement du sixième, qu'appartiennent ces monuments. Au reste, cent années plus tôt, l'agneau figurait déjà sur les vases sacrés, comme on peut le voir sur la patène d'argent de saint Jean Chrysologue.

A partir de là, la croix triomphe pleinement. Elle est ornée de pierreries et posée très souvent sur un autel gemmé, et l'on ne fait plus difficulté de coucher l'agneau à ses pieds. Tel il est dans la mosaïque de Saint-Cosme et de Saint-Damien. Quelquefois aussi il apparaît debout sur l'autel, toujours aux pieds de la croix. Mais un peu plus tard, dans le cours du sixième siècle encore, l'agneau est immolé ; il a le côté ouvert ; un ruisseau de sang s'en échappe. Dans la mosaïque absidale de l'ancienne basilique de Saint-Pierre au Vatican, il était posé debout et vivant sur la sainte montagne, en avant de l'autel, et pourtant quatre jets sanglants s'épanchaient de ses pieds, un cinquième coulait de son flanc ouvert, tous se réunissaient dans le calice, en débordaient ensuite pour arroser les versants de la montagne. (Ciampini, *De sacr. ædif.*, pl. XIII.) Impossible de représenter plus vivement les cinq plaies du Sauveur crucifié.

Nous approchons de plus en plus de la réalité ; il ne reste plus qu'un pas à faire. Le voilà franchi : cette fois, l'agneau n'est plus aux pieds de la croix ; on l'a posé au centre même de l'instrument du salut, à la place où l'on va se décider enfin à attacher le Sauveur. (Borgia, *De cruce Veliterna*, p. 127-136.) C'est la croix de Velletri qui nous offre cette disposition ; elle est moins ancienne que les monuments dont nous parlions précédemment, et ne semble pas reremonter au-delà du huitième siècle ; aussi porte-t-elle sur sa face antérieure la véritable image du Sauveur crucifié. Mais la croix du Vatican a précédé celle-ci, puisqu'elle fut donnée par l'empereur Justin II à la basilique de Saint-Pierre au Vatican, où elle est encore conservée. Elle porte également l'agneau dans un médaillon central, avec les images en buste du Sauveur en haut et en bas. Cette association de l'agneau et du Sauveur sur la croix accentua de plus en plus la tendance à passer du symbole à la réalité.

D'ailleurs, en certaines contrées du moins qui se trouvaient éloignées du foyer du paganisme, on n'avait pas attendu jusque-là pour donner à cet égard satisfaction à la piété. Il est difficile de dire avec précision l'époque à laquelle se produisit en public l'image du divin

Crucifié. Le culte particulier dut certainement précéder le culte public. Si le graphite du Palatin ne fournit rien de plus que de simples inductions, voici un monument chrétien, le plus ancien qu'on possède, qui appartient à la piété privée et qui tranche la question. C'est la bible syriaque de la bibliothèque de San Lorenzo, à Florence. Le manuscrit est de l'année 585-586. Une de ses miniatures nous pré-

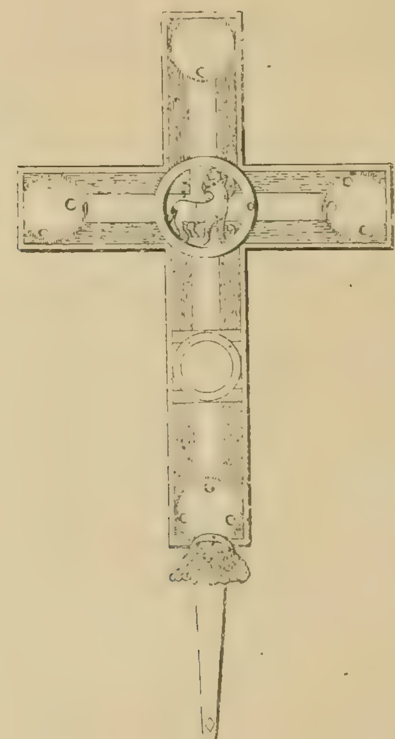


Fig. 116. — Le crucifix avec l'agneau au centre.

sente la scène complète du crucifiement. Le Sauveur attaché à la croix est vêtu d'un long *colobium* violet, avec des bandes d'or ; sa tête est entourée d'un nimbe bleu et or et ses pieds, percés au cou de pied, reposent sur un *suppedaneum :* deux globes, l'un rouge, l'autre violet, représentent dans le ciel le soleil et la lune. Un soldat en tunique rouge, sur la tête duquel on lit le nom grec *Longinos*, perce

de sa lance le côté droit du Sauveur, dont le *colobium* est ouvert à cette place. Un autre soldat en tunique blanche lui présente une éponge au bout d'un bâton, et tient d'une main un seau en bois jaune rempli d'un liquide rouge. Les deux larrons, à gauche et à droite du



Fig. 117. — Scène du crucifiement de la bible syriaque, de la bibliothèque San Lorenzo à Florence.

Christ, sont couverts d'une jaquette courte, qui s'arrête au-dessus des genoux. A droite du Sauveur, sous la croix du bon larron, se tient la sainte Vierge, en robe violette, avec un nimbe d'or cerné d'un cercle bleu foncé. Elle est soutenue par saint Jean, qui est sans nimbe. Trois saintes femmes, également sans nimbe, se tiennent à

gauche, vêtues de robes et de manteaux couleur d'ocre, ou violets. Trois soldats assis au pied de la croix se partagent le manteau du Sauveur.

Il est possible à la rigueur que cette peinture soit un peu postérieure au manuscrit ; mais elle est assurément d'une très haute antiquité ; on a de la peine à croire qu'elle ait été la première en ce genre, car on n'arrive pas ordinairement du premier coup à une représentation aussi complète. Toujours est-il qu'on ne cite aucun monument, aucun fait historique certain, qui signale l'apparition du crucifix antérieurement au sixième siècle. Gretzer a reproduit un passage de Lactance, qui établirait cette antériorité ; mais on sait aujourd'hui que les vers qu'il cite sont interpolés.

Dom Ruinart parle d'un crucifix qui aurait été trouvé dans le tombeau de Chilpéric, découvert, en 1643, à Saint-Germain-des-Prés. Mais on a conservé les armes et les bijoux de ce tombeau, et l'on ne trouve nulle part la trace de ce crucifix, qui aurait été en relief d'après le texte du bénédictin : *Crux in qua Christi pendentis imago affixa erat ;* chose tout à fait extraordinaire et invraisemblable, car on tient pour certain que, jusqu'au neuvième siècle, les images du Sauveur furent peintes ou simplement gravées sur la croix.

Nous voici pour le coup en présence d'un témoignage qui n'a rien de douteux ni d'apocryphe. Il est de Grégoire de Tours, c'est-à-dire de la fin du sixième siècle. Le fait qu'il signale ne peut être de beaucoup antérieur, car il est évidemment donné comme remarquable encore par sa nouveauté et par sa rareté. Il établit, en faveur de notre pays, une glorieuse priorité qu'on doit être fier de revendiquer. Il s'agit, non plus seulement d'un crucifix figuré sur des objets privés, mais d'un crucifix, objet du culte public, existant à cette époque dans l'église de Saint-Geniès, à Narbonne. Voici le texte de l'évêque de Tours, trop important pour qu'on ne le cite pas : *Et est apud Narbonensem urbem, in ecclesiâ seniore quæ beati Genesii reliquiis plaudit, pictura quæ Dominum nostrum quasi præcinctum linteo indicat crucifixum.* — « Il y a à Narbonne, dans l'église qui se glorifie de posséder les reliques de saint Geniès, une peinture qui représente

Notre-Seigneur crucifié, avec un linge autour des reins. » (*De glor. mart.*, lib. I, cap. 23.)

Ainsi, sur les deux représentations de JÉSUS crucifié dont nous connaissons l'existence à cette époque, voici deux manières bien différentes de le peindre. Il est entièrement vêtu dans la miniature de la bible syriaque ; ici, il est nu sur la croix et n'a qu'un simple

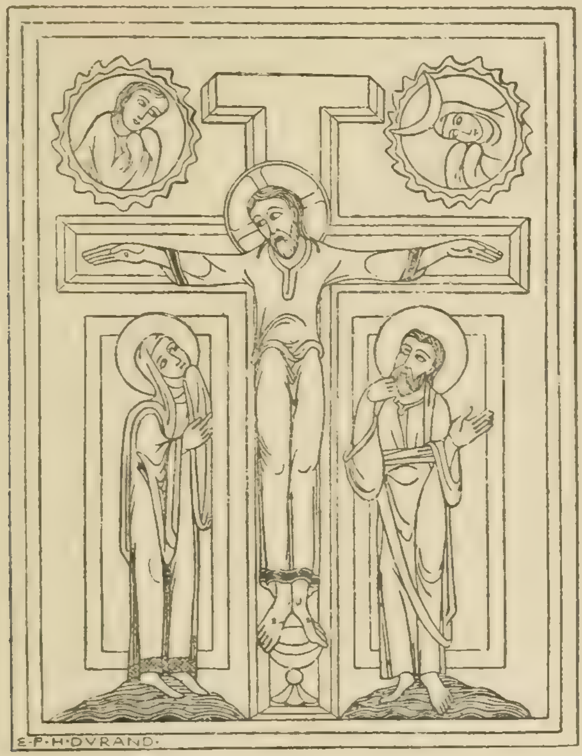


Fig. 118. — Christ en croix entièrement vêtu, sculpture en ivoire du XIe siècle.

linge autour des reins. La question de savoir en quel état le Sauveur fut réellement crucifié ne saurait être douteuse. Il est certain, d'après l'Évangile même, que le CHRIST fut dépouillé de ses vêtements avant de subir le supplice de la croix. Il n'est pas probable toutefois qu'il ait été soumis aux ignominies d'une entière nudité : ce spectacle eût déplu aux Juifs comme aux Romains, qui avaient encore

à cette époque un certain respect de la convenance et de la pudeur. Le Père Cahier ne croit pas que les suppliciés chez les Romains fussent jamais entièrement nus. D'autres savants pensent le contraire.

Ce point peut rester indécis. Mais dans la coutume suivie par l'antiquité chrétienne de représenter Notre-Seigneur entièrement vêtu sur la croix, ou tout au moins portant une robe qui s'attache à la ceinture et descend au-dessous des genoux, il ne faut voir autre chose qu'un sentiment respectueux envers la sainte victime, sans aucune prétention de reproduire ainsi la vérité historique. La nudité du Sauveur crucifié ne fut point admise par les pasteurs ni par les fidèles des premiers âges. On exigea qu'il fût vêtu de la tête aux pieds de la longue robe appelée *colobium*, qui eut probablement une signification comme vêtement sacerdotal, et dut indiquer que JÉSUS sur la croix fut en même temps prêtre et victime.

Le crucifix de Saint-Geniès n'a rien de ce symbolisme ; il est dans la réalité de l'histoire ; mais il fait exception à la règle universellement suivie à l'origine. Il est même probable qu'on y avait d'abord représenté le Sauveur entièrement nu ; car voici ce que raconte Grégoire de Tours : Notre-Seigneur apparut par deux fois à un prêtre nommé Basile, et lui ordonna de faire couvrir son image d'un vétement. *Cooperi me vestimento*, lui dit-il dans la première apparition, et dans la seconde : *Tege linteo picturam istam*. Basile s'en ouvrit à son évêque, qui fit peindre un linge autour des reins du divin Crucifié.Cette dernière manière est celle qui a définitivement prévalu dans l'Église. La piété chrétienne a eu le bon esprit de chercher la vérité dans la représentation peinte ou sculptée ; et personne, grâce à DIEU, ne songe à s'offenser de la nudité succinctement voilée du corps de l'immaculé Sauveur. Ici encore, c'est notre pays qui a tracé la voie que les siècles futurs devaient suivre un jour.

On commençait d'ailleurs à trouver qu'en toutes choses le symbolisme était poussé trop loin, du moment surtout qu'il n'y avait plus la même nécessité que par le passé de déguiser la pensée chrétienne.

Le langage que l'art chrétien à ses débuts avait parlé dans les catacombes était digne de tous les respects; on voulait le conserver dans une juste mesure ; il importait toutefois de ne pas l'exagérer. L'allégorie pouvait, sinon égarer, du moins dérouter les esprits. Dans la pensée des saints docteurs et des conciles, les images devaient être le livre des ignorants, — et les lettrés étaient rares à cette époque ; — or, il est évident qu'elles cessaient d'atteindre leur but, du moment qu'elles devenaient de véritables hiéroglyphes. Les symboles qui par eux-mêmes se pouvaient aisément comprendre, ceux encore auxquels toute l'antiquité chrétienne avait constamment attaché le même sens et qui étaient connus de tous, pouvaient être maintenus ; encore fallait-il qu'on n'en fît pas une loi absolument rigoureuse, ni qu'on s'obligeât à les mettre partout à la place de l'objet ou de la personne qu'ils représentaient. Mais il y en avait un grand nombre qui restaient très obscurs ; il fallait pour les comprendre une science à laquelle le peuple trop souvent devait rester étranger. L'agneau, les animaux symboliques, la couronne ou la palme, la colombe, les villes saintes de Bethléem et de Jérusalem, et une foule d'autres symboles, n'avaient besoin d'aucune explication ; mais les tableaux se compliquaient et devenaient inintelligibles, quand le palmier signifiait, tantôt l'arbre de vie, tantôt un apôtre, tantôt l'âme fidèle; quand les gentils convertis n'étaient plus que des cerfs altérés ; quand les fidèles étaient, ici des brebis ou des oiseaux, là des plantes ou des arbres ; quand il fallait surtout, pour avoir l'intelligence du sujet, tenir compte des positions, des attitudes, de la couleur, du nombre, de la grandeur et d'une foule d'autres détails, qui tous avaient une signification déterminée et conventionnelle.

Puis le sentiment chrétien s'était développé dans une ligne où la piété, devenue plus exigeante, voulait avoir, à côté de l'allégorie, la représentation réelle. A ce besoin des âmes, pleine satisfaction fut donnée le jour où le Dieu crucifié put être exposé aux adorations des fidèles ; car la croix, avec la victime sainte qui a racheté le monde par son sang, est à la fois le centre et le résumé de toute la religion.

Mais beaucoup de temps dut s'écouler encore après l'apparition du crucifix de Narbonne, sans que l'usage des représentations du CHRIST sur la croix se répandît. L'Orient, l'Afrique et les Gaules semblent avoir précédé Rome en cette voie. Au commencement du septième siècle, saint Anastase, dans une discussion publique qu'il eut avec les eutychiens, dessina devant le peuple l'image du Sauveur crucifié, avec cette inscription dont il se servit pour confondre ses adversaires : « Le Verbe de DIEU sur la croix, son âme raisonnable et son corps, lequel des trois a souffert la mort ? »

Vers la fin du même siècle, en l'an 692, il se produisit en Orient un fait qui a son importance dans la question qui nous occupe. Il y eut, à Constantinople, une sorte de concile, pour ne pas dire un conciliabule, tenu par des évêques grecs et connu sous le nom de concile *in Trullo* ou *Quinisexte*, parce qu'il eut la prétention d'ajouter de nouveaux canons à ceux du cinquième et du sixième concile. Si mince qu'ait été sa valeur théologique, son influence dans l'art chétien fut considérable dans un pays où l'on se passionnait si volontiers pour des questions de couleurs et d'images ; et, jusqu'en Occident, on se conforma à ses inspirations dans une assez large mesure.

Les évêques qui s'y trouvaient, cédant, non pas à la force d'une coutume déjà établie, mais aux désirs dont ils recueillaient l'impression et au courant de l'opinion, firent un décret pour ordonner qu'à l'avenir la figure historique de JÉSUS-CHRIST et sa physionomie humaine fussent, dans les peintures, substituées à l'agneau antique. Il n'y eût eu rien que de très légitime dans l'expression d'un tel vœu, si les docteurs grecs n'avaient pas dépassé la mesure, s'ils n'avaient pas obéi peut-être à des influences fâcheuses, qui déjà étaient un germe dans l'Orient et qui allaient se traduire bientôt par un schisme stupide et par une persécution odieuse et barbare. Voici les paroles du soi-disant Concile :

« Dans certaines peintures ou images vénérables, on représente le Précurseur montrant du doigt l'agneau. Nous avons adopté cette représentation comme une image de la grâce. Pour nous, c'était plus que cet agneau, c'était le CHRIST notre DIEU que la loi nous

montrait. Donc, accueillant d'abord ces figures et ces ombres comme des signes et des emblèmes, nous leur préférons aujourd'hui la grâce et la vertu, c'est-à-dire la plénitude de la loi. En conséquence, pour exposer à tous les regards ce qui est parfait, même dans les peintures, nous décidons qu'à l'avenir il faudra représenter, dans les images du CHRIST, notre DIEU sous la forme humaine, à la place de l'antique agneau. Il faut que nous contemplions toute la sublimité du Verbe à travers son humilité. Il faut que le peintre nous mène comme par la main au souvenir de JÉSUS vivant en chair, mourant pour notre salut et acquérant ainsi la Rédemption du monde. »

Malgré tout ce qu'il y a de beau dans ces paroles, on se demande de quel droit les évêques grecs, qui ne représentaient pas l'Église, — car jamais, ni par lui ni par ses légats, le pape n'a consenti à signer les canons de leur assemblée, dont plusieurs étaient insensés, — ont paru donner tort à la vénérable antiquité, en proscrivant le symbolisme d'une manière aussi absolue. Il y avait lieu de dire tout simplement que désormais, grâce au progrès des mœurs chrétiennes, il serait permis de mettre la réalité en face de l'allégorie. Mais il y a plus, et il importe de se mettre en garde contre les subtilités byzantines, voilées par de belles paroles. Depuis plus d'un demi-siècle déjà, Constantinople était constamment en rapport, bon gré mal gré, avec les sectateurs du Coran, qui devaient un jour devenir ses maîtres ; elle n'avait jamais échappé complètement à l'action du vieux levain du judaïsme, et voilà que ces deux éléments, hostiles à bien des égards, se réunissaient chez elle, et, par des influences occultes, déclaraient la guerre aux images, sous prétexte d'écarter le danger de l'idolâtrie, devenu pourtant tout à fait chimérique, et de n'adresser que des hommages directs à l'absolue vérité de DIEU. Or, il semble bien qu'il y ait eu ici un premier pas fait dans cette voie. On condamne aujourd'hui le symbolisme dans la peinture, on n'y veut uniquement que le vrai, le réel, le parfait ; c'est fort bien, mais l'image bientôt ne sera plus ni assez vraie ni assez réelle ; on condamnera le culte dont elle peut être l'objet ; bientôt on la condamnera elle-même, et, sous l'apparence d'un zèle ardent pour les intérêts de DIEU, on se

fera briseur d'images, *iconoclaste*. Puis comme les fureurs religieuses, quand une aveugle passion les anime, arrivent bien vite au paroxysme, on versera des flots de sang pour étouffer les manifestations de la pensée chrétienne dans les arts.

L'Église cependant n'hésita pas à reconnaître ce qu'il y avait de

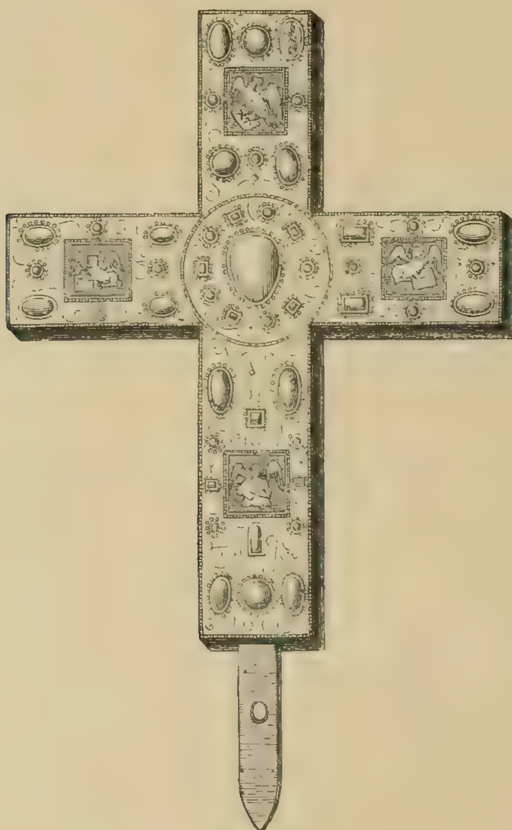


Fig. 119. — Croix en or, reliquaire du trésor d'Hildesheim.

juste dans les réclamations du concile Quinisexte ; seulement elle eut soin de ne pas les accueillir dans ce qu'elles avaient d'exclusif et de déraisonnable. Depuis longtemps déjà on avait, à Rome, préparé les voies pour que la représentation du Sauveur crucifié pût s'y produire sans aucun scandale. On allait y arriver enfin. Mais il n'y

avait aucun motif sérieux de proscrire l'agneau. On le conserva donc sous les formes diverses que la tradition lui avait données. Il ne paraît pas que, même en Orient, on ait songé jamais à exécuter dans sa rigueur le décret du concile *in Trullo*. Dans les églises



Fig. 120. — Croix en or, reliquaire du trésor d'Hildesheim.

d'Athènes, comme plus tard au mont Athos, on continua de peindre l'agneau, et l'on écrivit au-dessous : Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ.

L'Église grecque n'a pas cessé de chanter avec l'Église latine : *Agnus Dei qui tollis peccata mundi.*

A partir de cette époque, à Rome surtout, l'agneau entra dans la plus haute phase de sa glorification. On le représenta désormais avec

tous les attributs de la victoire, et la croix de la résurrection avec la zone d'or autour des reins, symboles de justice et de puissance, et souvent avec la croix armée, de laquelle il transperce le serpent. Puis ce furent toutes les magnificences des visions apocalyptiques, figurées précédemment déjà dans les mosaïques de Saint-Cosme et de Saint-Damien, plus tard dans celles de Sainte-Praxède. Dans ces dernières, exécutées sous Pascal I[er], au plus fort de la décadence artistique, les sept chandeliers, les anges, les vingt-quatre vieillards, forment le cortège de l'agneau placé sur un trône d'or.

Mais, dans le même temps, le terrain s'était enfin trouvé suffisamment préparé pour supporter à Rome la réalité du Sauveur crucifié. Une douzaine d'années après le concile Quinisexte, le pape Jean VII, qui fut élu en l'année 705, y consacra le premier crucifix, et par deux fois fit représenter dans la basilique de Saint-Pierre l'image du Sauveur sur la croix.

Nous aurons à revenir sur l'étude des crucifix, une des plus curieuses et des plus importantes dans l'iconographie. Mais pour le moment, puisque nous sommes ramenés aux mosaïques de Rome, il nous faut les suivre jusque dans l'abîme de la dernière décadence, et rechercher, à cette occasion, les causes qui ont précipité les arts et les ont conduits fatalement à la ruine.

Chapitre Quatorzième.

LES ICONOCLASTES ET L'EXTRÊME DÉCADENCE.

ROME en avait assez de l'empire byzantin, foyer permanent de toutes les mauvaises querelles et de toutes les hérésies. Les prétentions exorbitantes des patriarches orientaux ne la fatiguaient pas moins que la manie dogmatisante des empereurs de Constantinople, que les *Ecthèses* d'Héraclius et les *Types* de Constantin II. Elle restait pourtant sous la dépendance de ces souverains et payait tribut aux exarques de Ravenne, qui représentaient les empereurs de Byzance en Occident. Mais le lien de cette subordination devenait plus faible de jour en jour ; il eût été depuis longtemps rompu si les papes avaient travaillé, comme on l'a dit, pour les intérêts de leur propre domination; s'ils n'avaient pas, au contraire, usé de toute leur influence pour maintenir les rapports établis par Constantin entre l'Occident et l'Orient. Toutefois, les souverains pontifes n'étaient pas disposés à se soumettre aux exigences déraisonnables, de quelque côté qu'elles vinssent. Ils jouissaient déjà d'une telle autorité, d'une si grande puissance, qu'ils étaient devenus en réalité les souverains effectifs de Rome et de la province. Ils se trouvaient de la sorte en état de résister, tantôt aux rois barbares de la Lombardie, tantôt aux empereurs de Byzance, déjà plus ou moins hérétiques ou schismatiques.

Les artistes byzantins n'en venaient pas moins fréquemment travailler à Rome, et les ouvriers nationaux, de leur côté, n'abandonnaient pas la partie. La nouvelle capitale de l'empire, qui avait reçu de l'ancienne le principe de l'art, en avait sensiblement modifié le caractère. Un double courant s'était formé, dont Rome et Constantinople étaient les deux pôles. A Byzance, les formes conservaient

toujours quelque chose de la pratique de l'art grec ; à Rome, les types s'étaient alourdis au contact de la barbarie ; mais les deux genres se rapprochent et se mêlent parfois de telle sorte, qu'il peut être difficile de les distinguer dans les productions artistiques de cette époque. La mosaïque était restée d'ailleurs le mode le plus ordinairement suivi.

Les figures exécutées à Saint-Venance, de 632 à 649, sur le grand arc et sur la voûte absidale, sont plus inflexibles et plus raides encore que celles de Sainte-Agnès ; le côté disgracieux du porti-



Fig. 121. — Mosaique de Saint-Venance.

que n'y est racheté, ni par l'aspect imposant et grandiose de l'ensemble, ni par le charme de certains détails. C'est, dans le même style, un degré de plus dans la barbarie. La composition du sujet vaut mieux pourtant que l'exécution. Au-dessus de l'*arcosolium*, sur un fond d'or, apparaît dans les nuages la figure du Sauveur,qui bénit le monde de la main droite ; deux anges sont à ses côtés. Au-dessous, au premier plan, la sainte Vierge, une croix d'or sur la poitrine, étend les bras dans l'attitude des orantes ; elle est escortée, à droite et à gauche, par les apôtres Pierre et Paul, par saint Jean-Baptiste et par saint Jean l'Évangéliste, par les deux martyrs

saint Venance et saint Domnio, enfin par le fondateur de cet oratoire et par le pontife qui en a fait la dédicace.

Les mosaïques de Sainte-Étienne-le-Rond, qui viennent immédiatement après celles-ci (642-649), sont moins rudes et moins grossières. Les corps n'ont pas une longueur aussi disproportionnée ; les draperies sont meilleures, les têtes moins étranges ; en un mot, les principes d'après lesquels le tableau a été rendu sont moins éloignés des lois de l'harmonie.

La mosaïque de Saint-Sébastien, dans l'église de Saint-Pierre-aux-Liens, est d'une date postérieure, de 679 à 682. Les circonstances dans lesquelles on l'exécuta méritent d'être racontées. Saint Grégoire-le-Grand avait placé l'illustre martyr au rang des défenseurs de Rome. Ce titre avait été, même chez les païens, comme il l'était chez les chrétiens, glorieux pour le personnage qui en était revêtu. Et toutefois, après l'avoir donné à saint Sébastien, on avait négligé de lui rendre quelque honneur à cette occasion. Or, il arriva, au dire de Paul Diacre, qu'en 680, indiction Vème, il y eut, le 5 du mois de mai, une éclipse de lune qui suivit de près une éclipse de soleil. Une croyance superstitieuse fit de cet événement l'annonce de quelque grand fléau, et les craintes qu'on avait conçues ne furent que trop tôt réalisées. La peste éclata ; dans l'espace de trois mois, elle fit un si grand nombre de victimes que les cercueils ne suffisaient plus, et que dans la même bière on ensevelissait souvent deux corps à la fois, le père avec le fils, le frère avec la sœur. Les habitants s'éloignaient en foule et s'en allaient sur les montagnes ou dans les forêts. L'herbe et les broussailles croissaient sur les places abandonnées. D'étranges choses se disaient : l'ange de la mort avait été vu, conduit par un autre ange à travers les rues de la cité. Le mauvais ange, armé de javelots, en frappait la porte des maisons, et autant de traits il lançait, autant de personnes succombaient dans la demeure qu'il avait visitée. Un saint personnage eut alors une révélation qui lui annonça que le fléau cesserait quand on aurait élevé un autel en l'honneur de saint Sébastien, dans l'église de Saint-Pierre-aux-Liens. On profita de cet avis, et la peste ne fit plus de nouvelles victimes. Depuis lors,

saint Sébastien a toujours été invoqué dans les contagions qui frappent les hommes et les animaux.

La reconnaissance publique fit au saint protecteur l'honneur d'une mosaïque, où son image fut représentée avec tout le soin possible. Le type de saint Sébastien n'est pas ici ce qu'il est devenu plus tard. Ce n'est pas un beau jeune homme, dépouillé de ses vêtements et percé des flèches de son martyre. C'est un vieillard, avec une barbe et des cheveux blancs ; on le prendrait pour un saint Pierre. Il est vêtu d'une chlamyde qui s'agrafe à son épaule. Il tient une couronne à la main ; il a les jambes et les pieds chaussés à la façon des hommes nobles de Constantinople. La figure est d'un assez bon style et trahit le savoir faire que les Byzantins ont su conserver toujours. Cette mosaïque sert de retable à l'autel.

Il y avait beaucoup de bon dans les mosaïques que fit mettre, une vingtaine d'années plus tard, le pape Jean VII, dans la chapelle de la Vierge de la basilique de Saint-Pierre. Il s'y trouvait deux images de Notre-Seigneur sur la croix, les premières qui aient été exposées à Rome à un culte public. Il n'en reste plus rien aujourd'hui ; le dessin que Ciampini a donné d'une de ces représentations du Christ en croix ne permet guère de se rendre compte du mode dans lequel elles étaient composées. Mais un fragment considérable des mosaïques de Jean VII a été conservé et se trouve aujourd'hui dans la sacristie de l'église de Sainte-Marie *in Cosmedin*. C'est une Vierge présentant son fils aux adorations des mages. Les mages ont disparu : il ne reste d'eux que la moitié d'un bras, avec une main qui présente un riche coffret. La sainte Vierge est assise, tenant sur ses genoux son divin Enfant. Saint Joseph est debout à ses côtés et, en face de lui, se trouve un ange, avec un long bâton à la main. Le souffle de l'art grec a passé par là : ces Byzantins n'ont pas trop mal traité, il faut le reconnaître, ce groupe, où la composition est serrée, où les attitudes sont nobles et naturelles et les figures expressives. Il s'en faut pourtant que la mosaïque se distingue par le fini de l'exécution ; elle était faite pour être placée à une distance où les couleurs se fondent, où les angles s'adoucissent. On

la voit aujourd'hui de trop près ; malgré cela elle parait belle encore.

C'est d'ailleurs un sujet que l'école de Byzance a traité toujours avec une prédilection toute particulière, et pour lequel elle a eu de



Fig. 122. — Fragment de mosaique de Sainte-Marie in Cosmedin. Adoration des Mages.

nombreux modèles, non seulement dans la mosaique, mais dans la sculpture en ivoire, dans la peinture portative et murale. Ses Vierges sont la gloire de cette école, et généralement on lui fait honneur de toutes les madones dites de saint Luc, dont quelques-unes ont une très haute antiquité. Elle a sa Vierge *Odégitrice*, entre autres, qui fut

envoyée, de Jérusalem à Constantinople, par l'impératrice Eudoxie à Pulchérie, sa belle-sœur, et placée dans un temple construit exprès pour la recevoir. Elle a reproduit avec amour les divers types de la Vierge Marie, l'orante avec son fils, présentée de face, les bras étendus, et le divin Enfant, de face également, sur son sein, porté par sa propre vertu et maintenu dans cette attitude triomphante.

Mais nous touchons à l'époque où s'accomplit en Orient une révolution lamentable, au point de vue de l'art chrétien et de la vérité catholique. Ce fut un spectacle étrange où l'on vit s'entasser les ruines matérielles et morales. Les saintes images furent brisées ; elles disparurent par milliers dans un cataclysme barbare et insensé. Les caractères étaient avilis, les consciences vénales ; les successeurs des évêques qui avaient proscrit le symbolisme, proscrivirent les images, pour complaire aux bizarres caprices d'un soldat de fortune, qui avait mis sur ses épaules la pourpre impériale.

L'Orient depuis longtemps portait en germe les principes qui devaient amener un jour l'éclosion de cette barbarie. L'Orient avait été, en Syrie, en Galatie et ailleurs, le boulevard du judaïsme, ou plutôt d'un pharisaïsme extrême qui, interprétant à la lettre, plus que dans l'esprit, la défense de Moïse, avait toujours repoussé les représentations figurées. L'Orient avait été le pays de l'arianisme, particulièrement hostile aux images, et le berceau du mahométisme, qui les condamnait tout à fait. Justement, au commencement du huitième siècle, sous le sultan Yézic, les sectateurs du Coran venaient de faire l'essai d'une persécution iconoclaste. Mais ces éléments divers étaient étrangers au catholicisme ; pas une seule protestation ne s'élevait dans son sein contre le culte très légitime dont les saintes images étaient l'objet dans toute l'étendue de l'empire. Le concile *in Trullo* avait simplement voulu réagir contre l'abus du symbolisme.

Il a fallu, pour produire un déchirement inattendu, la stupidité superstitieuse d'un empereur maniaque, qui s'était montré pourtant assez bon général et fervent catholique, dans les premières années de son règne. Ce fut, dit-on, un phénomène bien naturel, l'éruption

du volcan auquel l'île de Santorin doit son origine, qui troubla la tête de Léon l'Isaurien. Il s'imagina dès lors qu'il avait reçu de DIEU la mission d'accomplir une réformation religieuse et d'arracher l'Église à une prétendue idolâtrie, dont le péril n'existait que dans l'imagination épaisse de cet ancien vendeur de moutons. Il est possible sans doute qu'il y ait eu alors, comme il y en a toujours, (car ces abus sont de tous les temps) des gens déraisonnables dont la fausse dévotion honorait, dans une image, non seulement le personnage représenté, mais la matière même, la peinture, le bois ou le métal ; que, même dans le clergé, il se soit trouvé des hommes fanatiques ou bornés, des moines ignorants ou cupides, qui aient exalté au-delà de toute mesure la valeur de leur *Nicopée* ; mais l'Église, certes, n'avait erré ni dans la pratique ni dans la croyance, et il était pour le moins ridicule qu'un soldat couronné entreprît de la réformer.

Un souvenir d'enfance qui restait gravé dans la mémoire du souverain le poussa, dit-on, à cette détermination. A l'âge de douze ans, voyageant avec son père à travers l'Isaurie, il y avait rencontré des juifs syriens qui déclamaient contre les images, et l'un d'eux lui avait dit : « Si tu deviens empereur, — ce à quoi il n'y avait alors aucune probabilité, — tu détruiras tous ces symboles impies. » Il en avait accepté l'augure; et le bouleversement sous-marin de l'archipel lui ayant rappelé cette bizarre prédiction, il se persuada que les plus grands malheurs menaçaient son empire, parce que l'intégrité de la foi y était souillée par une idolâtrie universelle.

Un théologien couronné ne peut manquer de prosélytes, spécialement en Orient, la terre classique du servilisme. Il en trouva deux tout d'abord, un renégat syrien nommé Baeser, et Constantin, évêque de Nacolée. Tous deux le poussèrent dans cette voie et lui cherchèrent, dans l'histoire ecclésiastique, des précédents capables de justifier sa folie. La chose n'était pas facile, en Orient surtout, où les traditions les plus autorisées faisaient remonter aux temps apostoliques les images miraculeuses de JÉSUS et de Marie. Toute l'érudition des sectaires n'aboutit qu'à citer deux faits, l'un d'une source

peu recommandable, l'autre attribué à un saint docteur, mais mal interprété assurément. A la fin du cinquième siècle, un manichéen nommé Xenaia, ayant usurpé le siège épiscopal d'Héliopolis, y avait proscrit le culte des images. Les chrétiens indignés eurent le tort de le lapider au lieu de le chasser comme il le méritait. Ce fut le premier fait sur lequel on s'appuya. Voici le second : On lit dans les écrits de saint Épiphane que ce saint docteur, traversant un jour un village, y avait déchiré de ses mains une image qui, sous la figure d'un homme, avait la prétention de représenter Jésus-Christ. On croit aujourd'hui, et sur les motifs les plus sérieux, que ce passage a été interpolé. S'il est réellement de saint Épiphane, c'est que l'image dont il s'agit était inconvenante ou indigne ; c'est encore que la bourgade biblique d'Ablatha, où le fait se serait produit, était un centre de judaïsme, et que le saint aurait cru devoir agir de la sorte pour ménager des préjugés nationaux, et ôter tout prétexte à la violence et à la haine.

Cette révolution violente et cruelle est si extraordinaire et si bizarre, qu'on a dû s'ingénier pour y découvrir autre chose. On y est parvenu en transportant, contre toute vraisemblance, nos idées modernes dans ce monde byzantin. M. Paparrigopoulo, dans son *Histoire de la civilisation hellénique*, y voit de vastes projets, des raisons d'État visant à une réorganisation générale, au renversement du monachisme, à la séparation de l'Église et de l'État. Si de semblables pensées avaient pu hanter alors la cervelle des despotes, ceux-ci auraient eu bien d'autres moyens pour les réaliser. Le souverain devait être, au contraire, le protecteur né de la religion et de ses intérêts. Sa mission alors ne pouvait être comprise autrement.

Quoi qu'il en soit, l'empereur publia bientôt un édit, dans lequel il disait que les images de Jésus-Christ, de la Vierge et des saints étaient de véritables idoles. Il ordonnait qu'elles fussent enlevées des églises, des oratoires et des maisons, pour être lacérées et brûlées en l'honneur de Dieu, protecteur de son empire.

Constantinople était peut-être la ville du monde la moins préparée à une pareille proscription. Les protestations qui s'élevèrent

firent réfléchir l'empereur ; ses ordres furent expliqués et atténués ; mais ce ne fut qu'un répit d'un moment. D'indignes évêques, pour faire leur cour au despote, excitaient sa folle ardeur et soutenaient à l'envi cette hérésie barbare, qui n'avait pas même, comme les autres, le prétexte d'une querelle théologique à alléguer en sa faveur. Il était clair que personne alors, pas plus qu'aujourd'hui, ne songeait à adorer les images. Détruire et brûler celles du Sauveur, des martyrs et des saints, tandis que celles de l'empereur devaient être honorées, persécuter et frapper cruellement ceux qui ne se prêtaient pas aux caprices du tyran, c'était bien le comble de la folie.

Léon l'Isaurien donna bientôt libre cours à ses violences, et la destruction des images commença avec un fanatisme inouï. Les soldats, pour les briser, se ruaient dans les églises et dans les maisons, et traitaient avec la plus grande barbarie ceux qui voulaient les défendre. La rapacité impériale y trouvait son profit ; elle faisait saisir partout les statues d'or et d'argent, les vases sacrés ornés de figures et chargés de pierres précieuses.

Les historiens rapportent que l'Isaurien fit briser, entre autres, un grand crucifix en bronze doré, pour lequel on avait une vénération particulière, et qui avait été placé par Constantin sous un des portiques du palais. De pieuses femmes, s'étant réunies en grand nombre, essayèrent de protéger la sainte image. L'empereur eut un accès de fureur et fit massacrer toutes celles qui s'opposaient à l'exécution de ses ordres.

Il parait difficile d'admettre qu'un crucifix ait existé, à Constantinople, dès le quatrième siècle. Il est à croire que Constantin y avait érigé simplement une croix de bronze, laquelle était devenue sans doute un crucifix, au temps du concile Quinisexte. On avait pu y mettre alors une image du Sauveur crucifié, un relief peut-être, plus vraisemblablement une peinture, ou même une simple gravure exécutée au trait sur le bronze.

Tandis que les évêques courtisans applaudissaient à ces fureurs, un courageux prélat, le patriarche même de Constantinople, saint Germain, âgé alors de quatre-vingt-douze ans, donna l'exemple de

la résistance et refusa de signer l'édit impérial. Nouveau Chrysostome, il osait défendre les droits de la vérité dans les sermons qu'il prêchait à Sainte-Sophie ; il y protestait hautement de son amour et de son culte pour les saintes images, spécialement pour celles de Marie. « Les chrétiens n'adorent pas les images, dit-il un jour au tyran ; ils les honorent. C'est leur devoir, et nul ne saurait leur en ôter le droit. Elles leur rappellent le souvenir des saints et leurs vertus. La peinture est une histoire abrégée de la religion : ce n'est point une idolâtrie ; il ne faut pas confondre un culte relatif avec le culte absolu. » A ce langage si plein de bon sens et de modération, le despote répondit par un soufflet ; puis il obligea le saint patriarche à déposer le pallium et à prendre le chemin de l'exil.

C'était de la clémence de la part d'un tel homme, qui envoyait plus volontiers à la mort qu'en exil, qui faisait enduire de poix les corps des martyrs et les brûlait avec les saintes images, qui incendiait la bibliothèque de Constantinople et faisait périr dans cet embrasement les gardiens et les professeurs, parce qu'ils n'avaient pas voulu souscrire à ses édits. Les artistes chrétiens se réfugiaient dans les forêts et dans les montagnes ; on les y traquait comme des bêtes fauves, et le moins qu'il pût leur arriver, s'ils étaient arrêtés, c'était qu'on leur crevât les yeux ou qu'on leur coupât les poignets. Bon nombre d'entre eux parvinrent pourtant à s'échapper et furent assez heureux pour gagner l'Italie. Ils y portèrent leurs peintures et leurs pinceaux. Quelques-uns peignaient encore de leurs mains mutilées ; la légende racontait que d'autres avaient été miraculeusement guéris par la sainte Vierge de leurs horribles blessures. L'Occident s'enrichit ainsi d'une foule d'œuvres que l'Orient repoussait avec une stupide barbarie.

Telle fut sans doute la provenance du fameux crucifix que possède la ville de Lucques depuis un millier d'années, et qu'elle attribue à Nicodème, le disciple de JÉSUS, en vertu d'une légende dont nous n'avons pas à examiner la valeur. Les archéologues modernes ne se prononcent pas en faveur des images de la Vierge attribuées à saint Luc ; ils trouveraient bien d'autres impossibilités à admettre

qu'un disciple du CHRIST ait pu sculpter, au premier siècle, une pareille figure du Sauveur sur la croix. Ce doit être l'œuvre, selon



Fig. 123. — Crucifix de Lucques, attribué à Nicodème.

eux, de quelque bon artiste byzantin. On l'aura emportée et cachée soigneusement à Jérusalem pour la soustraire aux briseurs d'images. Un écrivain du huitième siècle raconte comment l'évêque Gualfado

la découvrit miraculeusement en cette ville et la transporta à Lucques. Ce beau crucifix fut reçu avec enthousiasme, et, depuis cette époque, il a toujours été l'objet de la plus haute vénération. Comme figure de haut relief, c'est peut-être la plus ancienne représentation du crucifix qu'il y ait dans le monde.

La théologie iconoclaste de la cour de Byzance était en exécration dans le monde chrétien. Les barbares, Goths, Sarmates, Francs ou Lombards, aimaient les images, et l'on eût été mal venu à vouloir les leur enlever. Partout les bustes de Léon l'Isaurien, qu'on avait reçus d'abord et couverts de lauriers, furent, à la nouvelle de ses folies, traînés dans la boue et mis en pièces. Ce fut en vain que le tyran essaya de tous les moyens pour intimider le pape Grégoire II; l'iconoclaste en fut pour ses frais de menaces et d'imprécations. « J'enverrai des troupes à Rome, avait-il dit, je briserai la statue de saint Pierre, et l'on m'amènera le pape Grégoire chargé de fers, comme jadis le pontife Martin à mon prédécesseur Constant. — Si vous avez l'insolence de nous déclarer la guerre, lui répondit le souverain pontife dans une de ses lettres, nous n'aurons qu'à nous retirer en Campanie, à vingt-cinq stades de Rome, et l'épée de vos soldats ne frappera que du vent.... Vous nous demandez d'assembler un concile général ; cela nous paraît inutile. Cessez d'être persécuteur, et l'ordre sera rétabli.... En vertu des pouvoirs et de l'autorité de saint Pierre, poursuivait le pape, nous avions pensé à vous infliger la sentence canonique que vous avez encourue ; mais puisque vous avez appelé vous-même la malédiction sur votre tête, qu'elle y reste, et partagez-la avec les conseillers perfides qui jouissent de vos faveurs. »

La statue de saint Pierre, que l'empereur iconoclaste se proposait de briser, est celle qu'on voit encore dans la basilique du Vatican et dont le pied s'est usé sous les baisers des fidèles. Suivant l'opinion commune, elle avait été érigée, comme il a été dit plus haut, en 453, par saint Léon le Grand, en mémoire de la délivrance de Rome, sauvée des fureurs d'Attila par l'intervention du saint pontife.

Au temps où la persécution se déchaînait en Orient dans toute sa

fureur, il y avait à Damas un grand vizir qui fut un illustre chrétien et un grand saint. Il s'appelait Jean, on l'a surnommé Damascène.

Il écrivit, en faveur des saintes images, des lettres qui produisirent une profonde sensation. Léon, pour se venger, contrefit son écriture,



Fig. 124. — Statue de saint Pierre dans la basilique de Saint-Pierre.

et envoya au calife de Bagdad une lettre fabriquée, qui établissait une prétendue trahison, au moyen de laquelle le grand vizir aurait voulu livrer Damas aux ennemis de son maître. Le prince musulman indigné fit jeter dans un cachot saint Jean Damascène et lui fit couper la main. Mais la nuit même, dit la légende, le saint eut une vision dans laquelle la Vierge lui apparut et lui rendit sa main cou-

pée, qui se rattacha à son bras sanglant. Le calife, frappé d'un tel prodige, reconnut la fausseté de l'accusation portée contre Jean Damascène et lui rendit sa confiance et ses bonnes grâces.

L'empereur iconoclaste ne pouvait exécuter toutes ses menaces ni réussir dans tous ses projets. A Ravenne, l'exarque était un instrument docile entre ses mains, un ennemi du pape et un briseur d'images ; mais la population opposait à ses desseins une courageuse résistance. Déjà Grégoire II avait décidé que Rome cesserait de payer le tribut à l'indigne souverain. Son successeur, Grégoire III, réunit dans la basilique vaticane un concile de quatre-vingt-treize évêques, qui frappa d'anathème l'hérésie et ses fauteurs. L'énergumène arma une flotte, qui devait livrer l'Italie au pillage, en commençant par Ravenne, mettre tout à feu et à sang et amener le pape, pieds et poings liés, à Constantinople. Mais une tempête épouvantable assaillit les navires en vue de Ravenne, et les soldats échappés au naufrage trouvèrent une armée toute prête, qui leur livra bataille et en fit un grand carnage. En l'année 740 enfin, un tremblement de terre, à nul autre pareil, détruisit la moitié de Constantinople et ensevelit dans les ruines plusieurs villes du Bosphore et de la Thrace. Léon, affolé de terreur et exaspéré, voulait poursuivre avec plus d'acharnement que jamais son système impie, mais il mourut dans un accès de fureur.

La mort de l'Isaurien ne délivra pas l'Orient de la rage des iconoclastes. Constantin Copronyme dépassa encore son père dans les cruautés qu'il exerça contre les fidèles, et l'on put croire un instant qu'il n'y aurait bientôt plus de saintes images à briser dans tout l'empire. Le ciel semblait répondre à ces fureurs par des coups terrifiants : ténèbres, tremblements de terre, pestes et prodiges de tous genres. Mais la persécution n'en suivait pas moins son cours et redoublait de violence. Les martyrs se comptaient par milliers : prêtres, religieux et vierges payaient généreusement le tribut sanglant qu'ils devaient à leur foi. Les évêques étaient moins que les autres à la hauteur de leur mission ; lâches et serviles pour la plupart, ils pactisaient au moins avec l'hérésie ; on les vit même, dans un

conciliabule présidé par l'empereur, jeter aux vrais catholiques un anathème qui ne pouvait retomber que sur eux-mêmes.

On crut enfin qu'on allait respirer quand mourut Constantin Copronyme, après un règne de trente-quatre ans, qu'il faut comparer à ceux de Néron et de Caligula. Les débuts de Léon IV, qui avait pour femme la fameuse impératrice Irène, furent heureux, mais de courte durée. L'orgie sanglante avait déjà recommencé, quand la mort arrêta le nouvel empereur dans la voie où il s'engageait. La régence de l'impératrice Irène, qui tint les rênes de l'empire durant la minorité de son fils Constantin Porphyrogenète, mit fin à l'ère des persécutions, qui durait depuis plus d'un demi-siècle, et prépara, avec le triomphe de la foi, le rétablissement des saintes images et la résurrection de l'art chrétien en Orient.

Irène écrivit au souverain pontife pour lui demander qu'on réunit en Orient un concile général, auquel il voulût bien présider, soit par lui-même, soit par ses légats. Malgré toutes les résistances des partisans de l'hérésie, le 24 septembre de l'année 787 le deuxième concile de Nicée tint dans cette ville sa première session. Dans la septième, qui fut la dernière, la définition de foi relative au culte des images fut rendue en ces termes : « Les croix, les images saintes, peintes, sculptées ou ciselées, doivent être exposées à la vénération des chrétiens. Par images saintes, nous entendons celles de JÉSUS-CHRIST, de la Vierge, sa Mère immaculée, des anges, des apôtres et de tous les saints. Leur vue rappelle à celui qui les contemple le souvenir des personnages qu'elles représentent. On doit leur rendre un hommage de respect et de vénération, mais non pas le culte de latrie proprement dit, lequel n'appartient qu'à DIEU. Il est permis, en signe de vénération, de brûler de l'encens, ou d'entretenir des lampes allumées devant elles, comme on le fait pour le livre des saints Évangiles. Telle fut, de temps immémorial, la coutume sainte et vénérable de nos pères dans la foi.... Si quelqu'un croit ou enseigne le contraire, qu'il soit anathème ! »

Ce décret, signé par plus de trois cents évêques, assura le triomphe de l'orthodoxie et rétablit la communion entre l'Église grecque et

l'Église latine. Plus tard cependant, sous les empereurs grecs Léon l'Arménien, Michel le Bègue et Théophile, le pouvoir civil se déclara de nouveau en faveur des iconoclastes. On vit ces derniers se porter envers les catholiques à des cruautés qui dégénérèrent en guerres civiles. Ils ne disparurent que peu à peu, pour renaître ensuite dans les vaudois, les albigeois, les hussites, les wicléfites, les calvinistes et les luthériens, qui renouvelèrent parfois les excès des anciens iconoclastes.

En Orient, la défaite des iconoclastes fut le signal d'une sorte de renaissance de l'art chrétien ; mosaïques et peintures reparurent avec éclat dans les monuments religieux, et spécialement dans la splendide basilique que fit élever, auprès de son palais, Basile le Macédonien, comme une protestation contre les folies de ses prédécesseurs. Mais de toutes les œuvres en ce genre exécutées à cette époque, rien ne nous reste plus. C'est dans une autre branche de l'art qu'on peut suivre ce mouvement artistique. On surprend dans les miniatures des manuscrits byzantins un double courant. L'un, qui procède exclusivement des traditions religieuses, a des tendances vers le mysticisme des stylites et vers un ascétisme violent, et nous donne des saints amaigris, avec des membres anguleux, des visages rudes et austères; l'autre, qui s'inspire surtout de l'antiquité, en reproduit, par une imitation libre, les œuvres, les personnages et les allégories, et réussit à traiter les figures des saints avec beaucoup d'élégance et de largeur.

Il n'en est pas de même en Occident. En dépit du regain de renaissance et de vie que produisit, pour un moment, la venue des artistes exilés en Italie, et dont on retrouve encore les traces, la ruine de tant de monuments chrétiens eut son contre-coup dans le monde entier. Les œuvres du passé ne furent pas atteintes dans l'Église latine ; on ne cessa pas non plus d'en exécuter de nouvelles; car plus l'hérésie, sur les rives du Bosphore, mit d'acharnement et de fureur à détruire les saintes images, plus on les environna d'amour et de respect à Rome et dans les Églises du rit latin. Mais ce fut au grand détriment des arts que la source principale où

s'alimentait le courant artistique, se trouva subitement tarie, et que les relations se brisèrent violemment entre l'Orient et l'Occident.

On s'exagère trop souvent l'influence que les réfugiés de Constantinople exercèrent chez nous. Qu'on lui fasse sa part, soit! il n'en faudra pas moins constater avec tristesse, qu'à ce moment, tout périt en Italie. L'immense effort tenté par Charlemagne ne produisit lui-même que de faibles résultats, et ne tarda pas à ressembler à un avortement. Le feu sacré, l'amour du beau, une certaine manière grande et noble qui perpétuait encore quelques-uns des principes et des règles du passé : tout cela depuis longtemps ne venait plus que de Constantinople. A Rome, dans le domaine des arts, la barbarie avait tout envahi et tout corrompu. On avait horreur des iconoclastes ; mais une image, quelque grossière qu'elle fût, n'en était ni moins chère ni moins appréciée. On n'avait plus aucun souci de la forme. Ce qui importait, c'était l'orthodoxie ; ce qu'on voulait, c'était le respect conservé aux saintes images. Et, ne craignons pas de le dire, l'Église avait raison ; elle ne pouvait faire autrement. Sous des influences qu'il faut étudier, le goût avait péri autour d'elle. Elle n'avait point directement la mission de le faire revivre sur l'heure ; elle n'eût su l'entreprendre, encore moins y réussir. L'important, pour le moment, c'était de maintenir le principe qui légitimait l'art chrétien, contre la fureur des iconoclastes, et de le sauver malgré tout. Elle n'y faillit point, elle fit tête à l'orage ; après un demi-siècle de combats, sans parler des luttes subséquentes, elle finit par remporter une éclatante victoire, qui ne put sans doute rétablir de suite dans leur gloire les manifestations de l'art chrétien, mais qui en assura le développement dans les siècles à venir.

Il faut avoir, hélas ! le courage de le dire : les mosaïques que nous avons étudiées jusqu'à présent n'ont point encore atteint les dernières limites de la décadence ; et pourtant, si on les compare à la grande œuvre de l'abside de Sainte-Pudentienne, on demeure confondu de la marche si rapide qu'on a suivie sur cette pente. Comment, de ces hauteurs, a-t-on pu descendre si vite vers des abîmes dont on va toucher le fond ? Il y a là quelque chose d'extraordinaire. La

décadence, chez un peuple, ne saurait à l'état normal se produire de la sorte. On peut végéter, ne plus rien donner qui soit, ou comparable aux anciens modèles, ou seulement remarquable ; mais on ne voit pas, en si peu de temps, les formes se dégrader et se corrompre, ne conserver plus aucun souvenir du passé, aucune trace de l'ancienne correction, aucun souci de la vérité, et s'enfoncer comme à plaisir dans le laid et le grotesque. Admettons que ces expressions soient exagérées pour les mosaïques que nous avons passées en revue, même pour celles dont il nous reste à parler ; elles cessent de l'être en certaines autres peintures. Il faut voir, dans quelques manuscrits du huitième et du neuvième siècle, à quelles extrémités le laid peut arriver. Il y a, dans le sacramentaire de Gellone, à la Bibliothèque nationale, un crucifix qui est un chef-d'œuvre d'horreur, et dans un manuscrit du dixième siècle (nº 831), un autre crucifix qui dépasse encore celui-là. Les œuvres importantes, qui demandent un travail plus lent, ne descendent jamais à cet excès de barbarie ; c'est déjà beaucoup trop qu'elles en approchent.

La barbarie ! nous venons de nommer cet élément qui s'est introduit dans l'art, et qui a produit fatalement cette décadence insolite, abrupte et violente. Il est permis de croire que, sans elle, on se fût maintenu dans une honnête médiocrité ; ou plutôt il n'est pas douteux qu'au souffle de l'esprit chrétien, qui jetait dans les âmes tant de nobles idées, une floraison magnifique ne se fût épanouie. Ce sont les Barbares qui l'ont tuée ; ce sont eux qui ont tout faussé, tout altéré, tout corrompu.

Comment cela ? dira-t-on. Les Barbares ont détruit sans doute beaucoup de chefs-d'œuvre de l'antiquité, — moins qu'on pourrait le croire cependant ; — mais de bonne heure nous les voyons s'adoucir et se christianiser; ils ont même pour les tableaux et les images un bel engouement ; ils recherchent les raffinements du luxe, les riches vêtements, les vases d'or et d'argent. Nous avons vu Théodoric à Ravenne ; même dans les Gaules, nous entendons les Francs se vanter d'avoir exécuté des peintures dans leurs églises. A Rome, les Barbares n'ont plus les mêmes prétentions ; Hérules, Goths et

Vandales ont cédé la place à des artistes dont ils reconnaissent la supériorité ; mais ils les encouragent dans leurs travaux, ils les paient de leur or; comment veut-on, — à moins que ce ne soit pour en décharger l'Église, — les rendre seuls responsables de toute la décadence ?

Rien de plus certain cependant. Elle n'est pas l'œuvre de leurs mains ; elle est indubitablement l'œuvre de leur influence. Nous l'avons constaté déjà, les types grecs et romains tendent à disparaître des mosaïques ; des figures étranges et grossières prennent leur place. Ce sont les vainqueurs, semble-t-il, qui ont dit aux vaincus : « Otez-vous de là, pour que nous nous y mettions. » Et ce n'est pas tout encore. Les visages ne sont pas seuls à prendre l'empreinte de la barbarie ; c'est le travail tout entier qui doit en porter le cachet. Les Barbares sont partout les maitres ; ce sont les riches, les seigneurs et les puissants du jour. L'Église, qui les a convertis, est bien obligée de recourir à eux pour la construction et l'ornementation de ses temples. Il lui faut de l'or, et généralement elle les trouve disposés à en donner. Ils paient le travail, ils ont bien quelque droit d'exiger qu'il soit à leur convenance.

Or, ces Barbares ont des goûts à eux ; ce sont des peuples enfants. Voyez le dessin d'un enfant qui n'a jamais rien appris : il s'en faut qu'il arrive de prime abord et par lui-même à l'expression de la vérité. Ce sont des têtes bizarres, des corps impossibles, des membres, des pieds et des mains qui n'ont pas de rapport avec la nature. Les Barbares procèdent comme les enfants. Le peuple, chez nous, est-il, au point de vue de l'art, beaucoup plus avancé ? Une image grossièrement peinte vaut, à ses yeux, un Raphaël ou un Rembrandt. C'est toujours une élite, et non pas la masse, qui a le goût de l'art.

Nous ne prétendons pas que les Barbares aient, de propos délibéré, cherché la laideur de préférence à la beauté ; mais ils n'ont aucune idée de la perspective, du clair obscur, de la répartition des ombres et de la lumière : à plus forte raison ne comprennent-ils rien aux combinaisons savantes d'où résultent, dans le corps humain surtout, la beauté et l'harmonie. L'application des lois du dessin

loin de les charmer, les déroute et rompt en visière avec leur manière de voir. « Supprimez-nous tout cela, disent-ils volontiers aux artistes, faites vite et ne visez pas à la perfection, dont nous n'avons aucun souci. » Et comme il fallait plaire aux maîtres, comme il est d'ailleurs plus facile et plus expéditif de s'accommoder des incorrections que de faire des œuvres irréprochables, les artistes oublièrent le peu qu'ils savaient, rompirent avec le passé, et perdirent tout le fruit des longues études qui avaient fixé les principes du beau chez les Hellènes et chez les Romains.

Mais le christianisme, a-t-on dit, a favorisé cette décadence, en ne permettant pas aux artistes d'étudier les modèles anciens, en leur défendant plus encore de faire, d'après le nu, l'apprentissage de la nature. On cite des faits, entre autres le châtiment miraculeux d'un peintre qui, dans un siècle où le goût n'était pas encore éteint, avait voulu se servir d'une belle tête de Jupiter pour composer celle du Sauveur, et qui avait vu subitement sa main se dessécher, comme si elle eût commis un sacrilège. Heureusement saint Gennade, archevêque de Constantinople, ne se faisait pas gloire, comme tant d'autres, de mépriser l'art classique ; il put, grâce à son pouvoir surnaturel, guérir le pauvre artiste.

Cette histoire est rapportée par Théodoret, et l'on en pourrait produire d'autres. Soit ! mais on ne remarque pas que les prohibitions en pareille matière ne furent jamais ni absolues ni universelles; la réserve qu'on s'imposa tint beaucoup plus à des répugnances individuelles qu'à des défenses générales. Elle nuisit sans aucun doute à la correction du dessin, mais elle n'eut pas une influence aussi considérable qu'on parait le supposer. L'obligation où l'Église se trouva de s'entendre avec les Barbares fut bien autrement grave. Mais pouvait-elle agir autrement sans être infidèle à sa mission essentielle et première, qui est de sauver les âmes, un peu plus que les arts ? Dussent les arts succomber momentanément, l'important est d'arracher les consciences à l'empire du mal. Le jour viendra, s'il se peut, où l'influence du relèvement moral se fera sentir dans le monde ; où le beau, qui est la splendeur du bien, éclatera et brillera,

au foyer de la vie chrétienne, d'une lumière plus intense qu'aux jours de la civilisation païenne.

Voilà pourquoi l'Église, à qui n'incombait vraiment ni le patronage ni la responsabilité des destinées de l'art, qui n'est point divinement infaillible sur ces questions, qui peut en perdre le goût à mesure qu'il se perd autour d'elle, l'Église laissa faire. Elle eût pu dire : « Je veux qu'on maintienne tous les types chrétiens du quatrième et du cinquième siècle. » Elle eût réussi peut-être à immobiliser les formes et à les maintenir plus correctes et plus pures ; mais cette imitation servile n'eût pas produit de grands résultats ; elle eût pu, d'un autre côté, froisser les Barbares, qui voulaient des peintures à leur manière, et non pas à la façon des classiques. L'Église ferma donc les yeux et, sur les murailles des temples construits aux frais des nouveaux convertis, elle laissa s'étaler des figures à leur image, aux formes anguleuses, aux yeux fixes et arrondis, aux types les plus étranges : de vrais Teutons, des Vandales ou des Goths. Ces personnages, conçus en dehors de toute proportion, jetés pêle-mêle, sans aucune idée de perspective, sortes d'automates, tantôt raides et pétrifiés, tantôt bizarrement tordus et convulsionnaires, tels qu'on les voit en certains manuscrits, eurent du moins, dans leur gaucherie, l'avantage de réjouir les yeux des Barbares et de faire le bonheur des conquérants.

Les vrais Romains avaient le droit d'être plus difficiles à satisfaire. Ils ne pouvaient voir sans douleur disparaître les derniers vestiges des formes correctes et nobles du passé. Les papes, à différentes reprises, firent des efforts pour secouer le manteau de plomb de la barbarie qui pesait sur le monde, et pour ranimer au moins une étincelle de la flamme d'autrefois. Tout fut inutile. Les tentatives du pape Adrien Ier n'aboutirent à rien ; celles de Léon III, son successeur, donnèrent une nouvelle preuve de l'impuissance où l'on était d'échapper à l'incorrection des formes barbares.

Les mosaïques de l'église des saints Nérée et Achillée sont loin de marquer un progrès. On y voit, sur le grand arc absidal, une Transfiguration où les apôtres sont écrasés, dans un état d'apla-

tissement qui fait peine à voir, où le Sauveur est un géant sombre, dur, auprès duquel apparaissent, comme deux nains, Moïse et Élie. Cette façon de mettre en relief la hiérarchie des personnages par l'exagération ou l'amoindrissement de la stature est propre à tout le moyen âge ; ce n'en est pas un exemple bien nouveau d'ailleurs ; car au temps même des catacombes, sur la plupart des sarcophages où le Sauveur est représenté, les malades qu'il guérit sont presque toujours d'une taille relativement très inférieure. Mais la gloire ovoïdale, dans laquelle le CHRIST de cette mosaïque est enveloppé, est une forme qui va devenir bientôt très fréquente, et qui fait ici une de ses premières apparitions. La sainte Vierge, repré-



Fig. 125. — La Transfiguration, mosaïque de l'église des SS. Nérée et Achillée

sentée aux deux extrémités du tableau, est entièrement vêtue de rouge; c'est un type qui n'a plus rien de la grâce et de la suavité qu'on savait autrefois lui donner.

Charlemagne avait, de son côté, tenté de faire revivre, dans son empire, le mouvement religieux. L'architecture lombarde, dont il fit quelques importations dans ses États, imprima son cachet à quelques grandes basiliques, mais elle ne produisit guère de résultats durables. La peinture des manuscrits parut devoir fleurir un instant, puis elle fut, comme les autres branches de l'art, bientôt étouffée sous le flot montant de la barbarie et sous les ruines des invasions normandes.

La mosaïque, autrefois connue et pratiquée dans les Gaules, au

temps de la domination romaine, n'avait pu s'y acclimater ; elle s'y réduisit à de rares et grossiers essais. Au septième siècle, Didier, évêque d'Auxerre, avait fait exécuter des mosaïques dans la grande abside de l'église de Saint-Étienne ; elles étaient à fond d'or, comme celles de Syagrius à Autun. Sous le règne de Clotaire II, plusieurs autres églises en avaient été pareillement décorées ; mais on ne saurait dire s'il faut attribuer ces travaux à des ouvriers nationaux ou à des artistes étrangers. Au temps de Charlemagne, on en avait sans doute perdu le secret ; car le monarque, voulant orner des palais et des églises, fit enlever plusieurs mosaïques de Ravenne, avec des marbres et des colonnes. Il est probable qu'il fit venir aussi de cette ville des ouvriers pour les mettre en place. Angibert, abbé de Centula et qui avait été gendre de Charlemagne, trouva moyen cependant de faire représenter, dans l'église de son monastère, en quatre grandes mosaïques, les scènes de la Nativité, de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension du Sauveur.

Mais rien ne pouvait arrêter le mouvement fatal qui emportait toute culture intellectuelle, toute connaissance et toute idée du beau. Les moyens pratiques eux-mêmes se perdaient. Au temps de Grégoire VII, on était encore à Rome dans l'impuissance de couler une grande pièce de bronze ; et, pour faire les portes de la basilique de Saint-Paul, il fallut recourir à Constantinople, où l'on s'en acquitta tant bien que mal.

Au neuvième et au dixième siècle, il y eut comme un complot universel, en Occident du moins, contre tout ce qui pouvait rappeler la grâce et la beauté. Ce temps, qu'on a appelé le siècle de fer, ne permettait guère effectivement de voir le monde en beau. Tous les pays étaient en proie à de terribles calamités sans cesse renouvelées ; la crainte et l'angoisse paralysaient les âmes, et jusque dans les meilleurs esprits il y avait quelque chose de profondément triste. On a bien pu s'exagérer le rôle qu'auraient joué les frayeurs relatives à la date funeste de l'an mille ; la persuasion qu'on arrivait à la fin du monde et au redoutable jugement parait toutefois avoir pesé gravement sur les âmes. On était dégoûté de tout, et le sentiment religieux

tournait au plus sombre ascétisme. L'équilibre, qui doit exister entre les deux natures de l'homme, était rompu. Sous l'empire de je ne sais quel manichéisme latent et inconscient, la matière était devenue plus que jamais haïssable et dédaignée ; on ne consentait à la représenter qu'avec des formes décharnées, des corps osseux et amaigris, des fronts austères, des yeux fixes et durs. Chez les uns, les rêves d'un ascétisme farouche, chez les autres, les exagérations de la force brutale, ailleurs, les petitesses et les misères d'une profonde ignorance, la sauvage rudesse de la vie : tout contribuait, avec une progression persévérante, à précipiter vers le fond de l'abîme les dernières épaves de la civilisation

En ce qui regarde les arts, on était arrivé en Italie à ce terme extrême dès le temps du pape Pascal Ier. On trouve l'expression franche et entière de cette pauvreté, au-delà de laquelle il n'y a plus rien, dans les mosaïqnues dont plusieurs églises de Rome furent encore revêtues, avec un zèle qui ne semblait pas se douter de son impuissance.

Voyez, dans l'abside de Sainte-Marie in Navicella, cette Vierge assise sur un trône d'or, entourée d'une multitude d'anges, avec le pontife suprême à ses pieds. Quel magnifique sujet que cette glorification de Marie, et comme il se prêterait à tous les détails d'une brillante ornementation, s'il était seulement traité par un artiste passable ! Vous y chercherez en vain quelques traits de beauté, de grâce ou de majesté. La Vierge est raide et compassée dans son attitude ; elle est froide, sévère et comme pétrifiée dans son regard et dans son visage ; elle est sombre, jusque dans son vêtement et dans ce voile lourd et disgracieux qui descend sur son front. Rien n'indique le triomphe de la femme bénie et suave entre toutes les créatures. L'Enfant Jésus manque également de grâce et d'expression. Quant au pape Pascal, agenouillé au premier plan, il y a du mouvement et de la vie dans sa personne; mais, au mépris de toutes les lois de la perspective, il est d'une taille trois fois plus petite que la Vierge, et cette disproportion rompt toute l'harmonie du tableau. Chose étonnante toutefois à une pareille époque : le peintre a eu l'idée

de figurer, par une perspective assez bien réussie, la multitude des anges qui se pressent autour de Marie : il a échelonné les sommets de leurs têtes nimbées suivant un mode alors tout à fait inconnu, et qui ne se retrouvera plus désormais que sous les pinceaux de Giotto. Malgré cela, la barbarie éclate partout. Il n'est pas jusqu'aux simples guirlandes de fleurs, qu'on avait su traiter passablement jusque-là, qui ne soient d'une raideur et d'une sécheresse désolantes.



Fig. 126. — Mosaïque de la tête de Ste Praxède.

Mêmes caractères dans les mosaïques de Sainte-Praxède et dans celles de Sainte-Cécile in *Transtevere*. Les deux compositions se ressemblent pour le choix et pour l'agencement du sujet, non moins que pour la manière dont il est traité. Si l'on fait une exception pour la tête de sainte Praxède, qui parait encore acceptable, ce sont des formes étroites et anguleuses, des visages amaigris et pétrifiés, de grands yeux fixes qui ne disent rien, c'est, en un mot, tout un dessin qu'on dirait tracé par une main enfantine. Les plus simples détails

sont mauvais, et les brebis elles-mêmes font l'effet de morceaux de bois grossièrement découpés. Et pourtant, ici, le peintre ne prend même plus la peine d'inventer, il copie tout simplement la mosaïque de Saint-Cosme et de Saint-Damien, antérieure de trois siècles, et dans laquelle il y a encore beaucoup de bon. Mais il la copie mal, comme un mauvais élève, qui ne sait pas suivre son modèle ou qui le transforme gauchement à sa fantaisie.

Pour en finir avec ces pauvretés, on peut voir encore l'abside de San Marco, dont les mosaïques ont été exécutées également sous Pascal Ier. Rien n'y manque, et l'on n'a plus le courage de poursuivre cette étude. Les ténèbres de la nuit ont tout envahi. Les premiers rayons de l'aurore tarderont encore assez longtemps à paraître, la résurrection sera lente et timide ; elle viendra cependant. S'il nous est donné de poursuivre ces études, nous en signalerons les premiers symptômes avec autant de joie que nous avons eu de tristesse à suivre, dans leurs phases diverses, les signes avant-coureurs de la mort.

Chapitre Quinzième.

L'AUTEL ET SES ACCESSOIRES. — DISPOSITIONS LITURGIQUES DANS L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE.

LE temple catholique a son centre, autour duquel tout doit rayonner. C'est un foyer de lumière et de chaleur, sans cesse entretenu dans le monde pour l'éclairer et le vivifier. C'est encore une source féconde et intarissable, d'où s'épanche la vie divine dans les siècles rachetés.

L'autel est vraiment le cœur de l'église : *primum vivens, ultimum moriens ;* le cœur de cet être moral que l'Écriture et la tradition se plaisent à considérer comme une création vivante, comme la personnification même du Sauveur glorifié. L'autel est un Calvaire où, tous les jours, aux yeux de la foi, le sacrifice de la croix est renouvelé, où la mort du CHRIST se reproduit d'une manière mystique et non sanglante, mais authentique.

Aucun objet par là même ne se peut comparer à l'autel. Il est resté pour les fidèles le premier monument de leur amour et de leur vénération ; il le fut bien plus encore aux âges où fleurissait la jeunesse de la vie chrétienne.

On aimerait à recueillir et à suivre les manifestations de cette ferveur primitive ; mais tel ne peut être l'objet de ce livre. Nous en aurons du moins l'expression matérielle dans le prodigieux entassement de toutes les richesses qui se fit autour de l'autel. Tous ces trésors d'argent, de vermeil, d'or, sculptés, niellés, guillochés, cerclés de pierreries et d'émaux, proclament l'amour et l'enthousiasme de nos pères pour leurs saints autels.

L'antiquité juive et païenne, dans tous les temps et dans tous les pays, eut des autels. Par cela seul que l'homme crut à la divinité et se vit sous sa dépendance, il sentit le besoin de l'apaiser et de se

la rendre propice par des sacrifices. L'expression *Altare, alta ara*, l'aire élevée sur laquelle on immole, est donc bien plus ancienne que le christianisme. On l'a gardée à juste titre cependant, parce que les mystères de l'autel chrétienne sont autre chose que la réalisation la plus haute et la plus parfaite de ce qui s'accomplissait en figures dans l'ancien monde. Les anciens Pères grecs ont constamment tenu, dans leurs écrits, à rappeler directement l'idée du sacrifice ; quand ils parlent de l'autel, ils se servent du mot Θυσιαστεριον, — le lieu où l'on immole chez les Juifs, — jamais des expressions qu'employaient les Grecs pour désigner l'autel des faux dieux, Βωμος, Εσχαρα. Les Pères latins n'hésitent pas à se servir, comme les païens de Rome, du mot *ara* ou *altare ;* ils savent qu'aucune confusion n'est possible, tant est grande la distance qui sépare le sacrifice chrétien de l'immolation païenne.

Dans l'Église grecque comme dans l'Église latine, on ne tarda pas à employer, pour désigner l'autel, d'autres expressions qui se rapportaient surtout à la notion eucharistique. Il y a là non seulement un sacrifice, mais un banquet, où le fidèle reçoit la chair et le sang de l'Agneau divin : c'est pourquoi l'on appela l'autel la *Table*, accompagnant ce mot d'épithètes qui en disaient l'excellence. Dès le temps de Tertullien, c'est la table sacrée, la table mystique et redoutable. Saint Jean Chrysostome aime à dire : la table spirituelle, la table divine et royale. Saint Optat de Milève appelle l'autel « le trône du corps et du sang du CHRIST, » *sedes sanguinis et corporis Christi...* Le sacrifice est loin d'être oublié, puisque tous ces mots le supposent; mais on en dissimule volontiers la pensée, par mesure de prudence à l'égard des païens, et par suite de la loi du secret, qui défendait surtout de révéler les saints mystères. On poussa même la précaution jusqu'à se laisser accuser de n'avoir pas d'autels, et c'est à peine si l'on protesta. Saint Cyprien se bornait à dire au païen Demetrius : *Nous avons nos autels en secret*, sans rien expliquer de plus, tant on était convaincu que les adorateurs des faux dieux ne pourraient rien comprendre à l'immolation sublime que le chrétien seul peut connaître. Certains critiques ont voulu arguer de ce silence pour

dire que, avant saint Cyprien, où l'*arcosolium* était devenu la forme de l'autel aux catacombes, on ne parlait ni d'un sacrifice ni d'un autel chez les chrétiens ; mais la réserve voulue des premiers Pères n'empêche pas que nous ne trouvions chez eux une foule de textes qui établissent positivement le contraire ; à défaut même de leurs témoignages, nous aurions encore celui de saint Paul : « Nous avons un autel, où peuvent manger ceux qui desservent le tabernacle. »

Le premier autel fut bien réellement une table, la table de la Cène au Cénacle, où le Sauveur s'offrit lui-même pour la première fois et donna à ses apôtres le pain et le vin changés en son corps et en son sang, avec le pouvoir d'opérer la même transformation : « Faites ceci en mémoire de moi. » Ce fut encore, suivant une tradition constante, sur une table de bois, que saint Pierre célébra à Rome la première messe, dans la maison du sénateur saint Pudens. On conserve encore cette table ; elle est enfermée dans un autel, de la basilique de Saint-Jean de Latran, lequel a la forme d'un coffre. C'est le seul qui ne renferme aucune relique, parce qu'il est par lui-même une relique précieuse et vénérable ; tel est le respect dont on l'environne, que le pape seul a le droit d'y offrir le saint sacrifice. On montre aussi,dans l'église de Sainte-Pudentienne, les débris d'une autre table de bois sur laquelle saint Pierre a dû pareillement célébrer le saint sacrifice.

Cette disposition primitive ne tarda pas à se trouver modifiée dans les catacombes. L'autel ne fut plus seulement une table, ce fut encore et surtout un tombeau. Il est certain qu'on dut commencer de bonne heure à offrir le divin sacrifice sur les sépulcres des martyrs. Le premier décret qui en fit une obligation rigoureuse est attribué par le *Liber Pontificalis* au pape saint Félix, mais il est évident, et tous les historiens ecclésiastiques le reconnaissent, que cette pratique était depuis longtemps déjà devenue universelle.

Cependant les autels en forme de table et en bois ne disparurent pas complètement. Il y en eut des exemples, tout le temps que durèrent les persécutions, et même encore après. Le pape saint

Sylvestre fit, dit-on, un décret pour ordonner que désormais tous les autels fussent en pierre. Cette discipline paraît être déjà bien fixée au quatrième et au cinquième siècle. Saint Ambroise témoigne qu'il aurait aimé à être lui-même enterré sous l'autel où il offrait le saint sacrifice, mais qu'il était obligé de céder la place

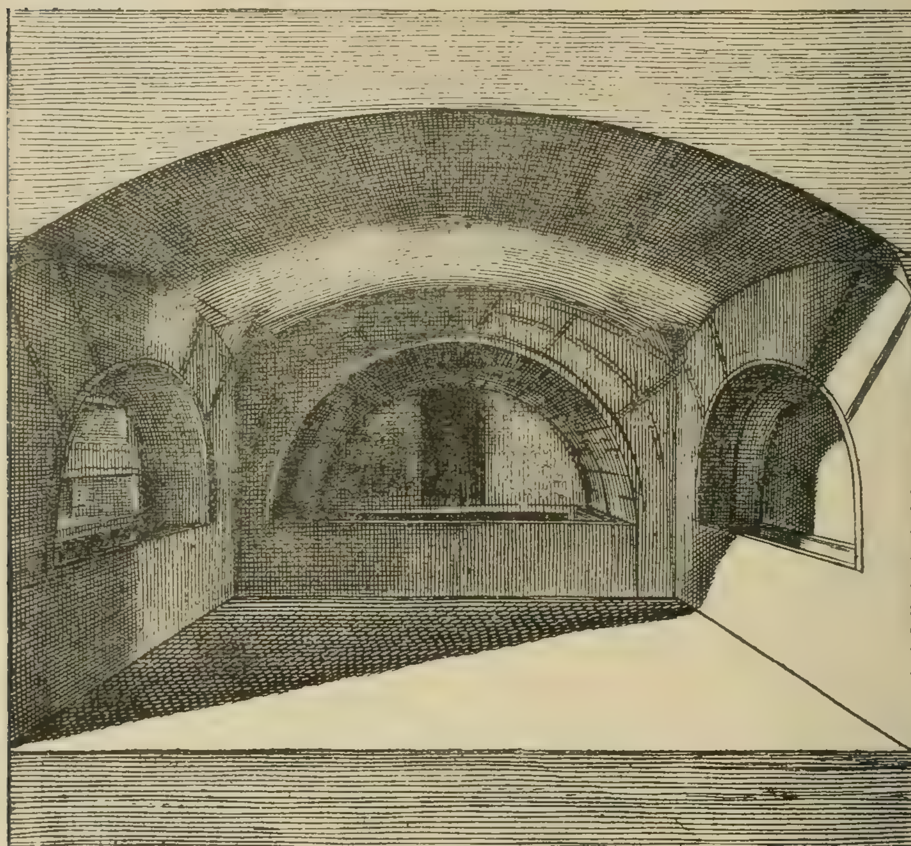


Fig. 127. — Autel-tombeau, dans une chambre du cimetière de Sainte-Priscille.

aux saints martyrs Gervais et Protais, auxquels elle appartenait : « Car il est juste que ces triomphantes victimes reposent au lieu où le CHRIST se fait notre victime. » Prudence et saint Jérôme ne sont pas moins explicites à cet égard et invoquent la pratique universelle du monde chrétien.

Donc, aux catacombes, le tombeau d'un martyr servait ordinairement d'autel et devenait, suivant l'expression de saint Optat de Milève, le trône même du DIEU que le confesseur avait glorifié dans les tourments. La *mensa* n'était pas toujours fixée sur la tombe ; on pouvait quelquefois la déplacer ; des anneaux de bronze étaient alors fixés au rebord extérieur, et permettaient de l'amener en avant, comme un tiroir, et de découvrir ainsi les saintes reliques du tombeau. Longtemps les martyrs seuls, à l'exclusion des autres saints, eurent le privilège de reposer ainsi sous l'autel même du sacrifice ou tout auprès. Il semble qu'on avait pris à la lettre la parole de l'Apocalypse : « J'ai vu sous l'autel les âmes de ceux qui sont morts pour la parole de DIEU. » Plus tard, le même honneur fut accordé aux confesseurs d'une sainteté reconnue, et, au temps même où saint Ambroise vivait encore, une première exception était faite en faveur du glorieux saint Martin de Tours. L'autel n'en fut pas moins un tombeau ; il en prit et il en a fréquemment conservé la forme, dans les siècles suivants, jusqu'à nos jours.

Dans les églises proprement dites des catacombes, l'autel fut presque toujours placé au milieu de l'abside, isolé au centre de l'aire, entre le peuple, qui occupait la nef, et le clergé, rangé en demi-cercle au fond. Bosio le premier trouva un autel de ce genre au cimetière de Sainte-Priscille ; Boldetti en signala un autre au cimetière des saints Pierre et Marcellin. Les mêmes découvertes se sont multipliées depuis, et nous avons dit précédemment que, dans la crypte des papes, au cimetière de Calliste, on voit encore au milieu du chœur, un peu en avant de la belle inscription du pape Damase, les marques bien distinctes de quatre petits piliers qui étaient évidemment destinés à porter la table d'un autel.

Dans les chapelles sépulcrales, l'autel fut placé au fond, adossé à la muraille. Ce fut ordinairement un tombeau creusé dans le tuf et recouvert d'une table de pierre, *sepolcro a mensa*, ou bien un sarcophage, avec un *arcosolium* au-dessus. Tel est celui de saint Hermès, qui a été reproduit par Boldetti. La grande niche cintrée est ici fermée, dans sa partie supérieure, par une construction en

briques ; elle est enduite de stuc et décorée de remarquables peintures.

L'usage de célébrer la messe sur le corps d'un saint a toujours été rigoureusement observé. Quand les autels vinrent à se multiplier dans une même église ; quand, après l'époque des persécutions, on construisit des temples ailleurs que sur le tombeau d'un martyr, on eut soin de se procurer des ossements sacrés, enlevés aux cimetières souterrains, et de les déposer sous l'autel ; de telle sorte que le prêtre en montant les degrés pût dire, comme aujourd'hui : « Nous vous supplions, Seigneur, par les mérites de vos saints dont les reliques sont ici... » Car, maintenant encore, conformément à cette coutume primitive, une ouverture carrée est pratiquée dans la pierre sacrée de l'autel, pour recevoir des reliques, et ce petit sépulcre *(sepulchrum)*, qui remplace le grand sépulcre d'autrefois, est tellement nécessaire que, s'il venait à se briser, si les reliques en étaient distraites, l'autel tout entier aurait perdu sa consécration.

La forme des autels primitifs fut donc tantôt celle d'une table, tantôt celle d'un tombeau ; mais la matière prédominante en fut toujours la pierre ; le bois y fut rarement employé, et ne tarda pas même à être rigoureusement prohibé, sinon par le décret du pape Sylvestre, dont l'authenticité n'est pas certaine, du moins par un acte du concile d'Épone, en 509. L'autel est la figure du CHRIST, qui est tout ensemble le rocher d'où s'épanchent les eaux de la grâce, la pierre angulaire et le fondement de l'Église. *Petra autem erat Christus.*

Bien que l'Église ait recommandé l'emploi de la pierre, tant à cause de sa solidité que de sa signification symbolique, elle n'entendit jamais proscrire des matériaux plus durables et plus précieux par leur éclat et par leur richesse. Dans la basilique du Sauveur, qui fut plus tard celle de Saint-Jean de Latran, Constantin fit mettre sept autels d'argent, du poids de 260 livres. Il fit aussi plusieurs autres dons semblables à diverses églises. Les papes imitèrent son exemple. Enfin toutes ces prodigalités furent bientôt dépassées, et l'on vit à Constantinople, spécialement à Sainte-Sophie, des autels entièrement en or et d'une richesse inouïe.

Vers le cinquième siècle, les autels sont ordinairement creux et

ont la forme d'un parallélogramme allongé. Tantôt ils se composent de trois plaques de marbre seulement, deux verticales aux deux extrémités, et une horizontale qui s'appuie sur elles pour former la table; ils restent ainsi ouverts sur le devant. Tantôt la partie antérieure est elle-même fermée, et l'autel devient une sorte de coffre ou d'arche. C'est le nom que lui donne souvent Grégoire de Tours, qui l'appelle, non plus *ara*, mais *arca*. Tantôt enfin la table est portée sur deux, sur quatre colonnes, ou même sur une seule.

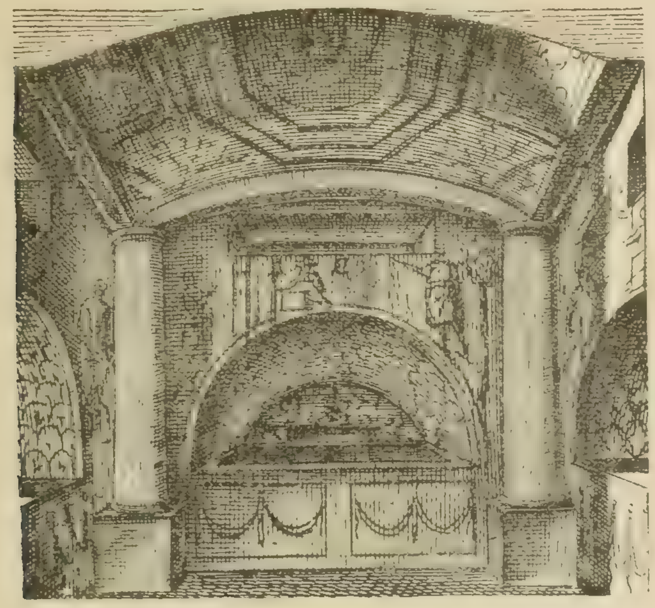


Fig. 128. — Autel-tombeau sous un arcosolium, au cimetière de Saint-Calliste.

A défaut des monuments très peu nombreux de cet âge, l'histoire ecclésiastique confirme toutes ces dispositions. Elle nous apprend ainsi que saint Maximin, évêque de Bagaï, poursuivi par les donatistes, se cacha sous l'autel; que ses persécuteurs l'y découvrirent et le firent mourir à cette place même, en enfonçant sur lui la partie supérieure de l'autel, sous laquelle il fut étouffé. Saint Jean Chrysostome, se tenant au jubé, d'où il adressait la parole au peuple chrétien,

découvrit le malheureux Eutrope, qui s'était réfugié sous l'autel; il l'y montra pâle et tremblant, et prononça, en sa faveur, son admirable discours sur la disgrâce de l'eunuque naguère encore tout-puissant.

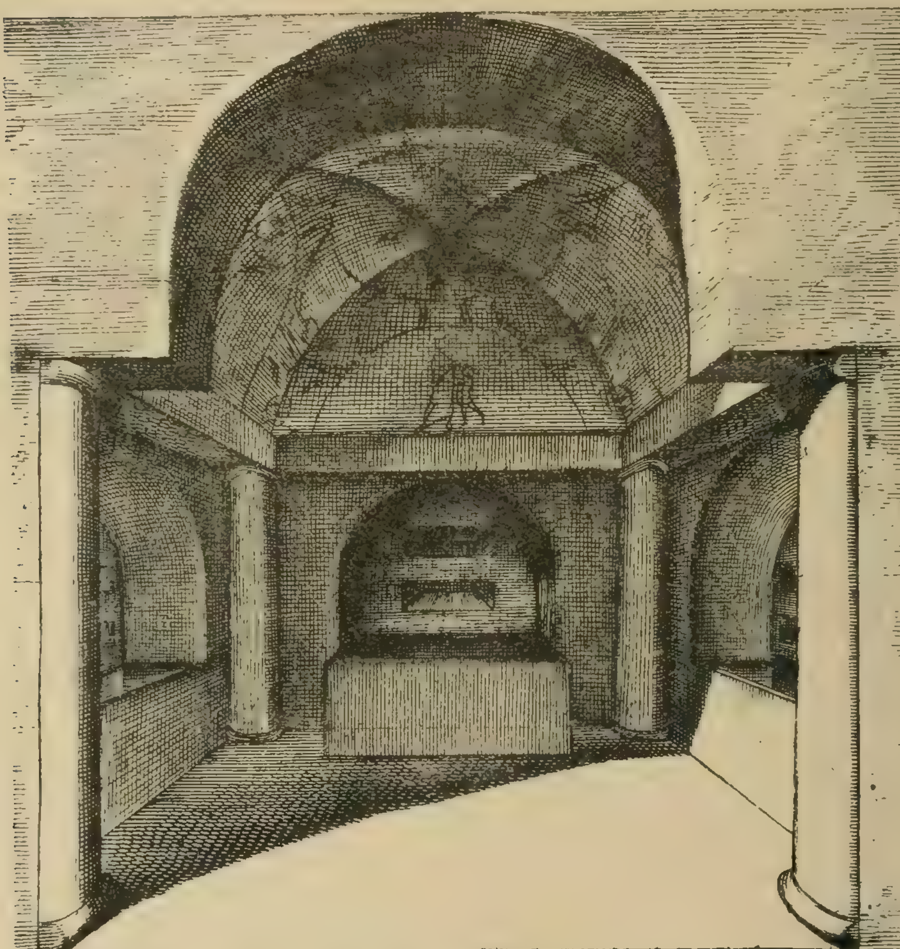


Fig. 129. — Autel-tombeau, au cimetière de la voie Latine.

Plus tard, à Mouchy-le-Neuf, au diocèse de Paris, un soldat de l'armée du roi Bozon, ayant été privé de la vue en punition de ses brigandages, alla, au rapport d'Adelhelme, se placer sous l'autel pour y prier; il y fut miraculeusement guéri. Au huitième siècle encore,

nous voyons, dans la vie de saint Léger, qu'une femme, voulant faire don à l'église d'une cruche d'huile, la déposa sous l'autel.

L'usage des colonnes de pierre ou de métal, servant de supports à la table, n'est pas moins bien établi. On en citerait une foule d'exemples. Outre les quatre piliers de la crypte des papes, aux temps primitifs, nous avons, d'une époque postérieure, l'autel de Notre-Dame de Blacher, qui repose sur une colonne et qui accuse, dans ses dispositions, une très haute antiquité ; un autel encore, du même genre, orné de bas-reliefs et d'inscriptions latines, du cinquième siècle probablement, trouvé dans les environs d'Auriol, au département des Bouches-du-Rhône. Paul le Silentiaire nous apprend que l'ancien autel de Sainte-Sophie était porté sur plusieurs colonnes. Il en était de même à Saint-Pierre de Rome, comme le témoignent les archéologues anciens qui ont décrit la basilique primitive, et dans bon nombre d'autres églises de la ville. C'est ainsi que, à Sainte-Euphémie, nous voyons le pape Vigile embrasser les colonnes de l'autel pour échapper, dans cet asile sacré, à la violence de ses persécuteurs.

On ne pouvait que rarement se donner le luxe d'employer l'or et l'argent à la construction des autels; mais on aimait au moins à placer une plaque de métal précieux dans la partie centrale de la table, là même où devaient reposer le calice et les saintes espèces, pour y offrir le sacrifice de propitiation. Cette plaque d'or ou d'argent fut appelée le Propitiatoire ; et l'on peut voir, dans Anastase le Bibliotécaire, combien les souverains-pontifes se montrèrent empressés à enrichir de la sorte les autels des divers sanctuaires de Rome.

Ce dut être la première forme de ce que nous appelons chez nous la pierre sacrée, cette petite tablette de pierre qui contient des reliques et qu'on enchâsse dans la grande table. Ce fut aussi comme une sorte d'autel portatif ; et il dut y en avoir beaucoup de semblables au temps des persécutions. Les évêques et les prêtres en avaient alors avec eux, dans les prisons, dans les lieux de leur exil ou dans les maisons particulières ; car, sans autel, il n'était point possible d'offrir le saint sacrifice. On ne cite à cette règle qu'une ou deux exceptions :

saint Lucien, dans sa prison, célébrant sur sa propre poitrine, et Théodoret, évêque de Cyr, offrant le saint sacrifice sur les mains de ses diacres. Après la paix de l'Église, l'usage des autels portatifs devint plus rare ; on le retrouve pourtant encore au huitième siècle. Dans la guerre que fit Charlemagne aux Saxons, les moines de Saint-Denis avaient emporté avec eux une table de bois qui, recouverte de linge, tenait lieu d'autel. Il y en avait aussi en pierre ou en marbre ; quelques-unes étaient revêtues de lames d'or ou d'argent, d'autres décorées de mosaïques. On les appelait *tabulæ itinerariæ*, parce qu'on s'en servait en voyage pour la célébration des saints mystères. Hincmar de Reims, vers la fin du neuvième siècle, en autorisait entièrement l'usage.

Les premiers autels des catacombes étaient simples et dépourvus de tout ornement. Ils ne tardèrent pas à s'enrichir de sculptures et de bas-reliefs. On y grava des colombes, des palmes, des ancres et tous les symboles chrétiens qui se rencontrent si souvent dans les cimetières primitifs. A une époque un peu postérieure, vers la fin du cinquième siècle ou le commencement du sixième, on mit les animaux évangéliques aux quatre coins, et quelquefois aussi le buste du Sauveur ou l'Agneau divin au milieu. Les figures toutefois n'y apparurent alors qu'avec une très grande réserve. On peut voir dans l'église de Saint-Sernin, à Toulouse, un autel qui paraît être du commencement du sixième siècle et qui donne une idée de cette ornementation très brute et très grossière. Saint-Vital de Ravenne possède également encore un autel de la même époque. Enfin, dans la même ville, la mosaïque de Saint-Jean *in fonte* reproduit un autel dans la forme véritable du cinquième siècle.

Quelques bas-reliefs plus ou moins grossièrement sculptés ne donnaient pas une parure suffisante à cette partie la plus importante et la plus sainte du temple chrétien. Nous ne dirons rien ici, nous réservant d'en parler plus tard, de l'extrême richesse des matériaux qu'on y employa ; mais il est un autre mode de décoration que nous ne pouvons passer sous silence. On éleva de bonne heure, comme pour abriter l'autel et en rehausser la splendeur, un édicule en forme

de baldaquin, soutenu sur deux, quatre ou six colonnes. Ce couronnement s'appela le *ciborium*. Il était de forme demi-sphérique et arqué sur ses faces. C'était comme un petit temple dans le grand.

Il se peut fort bien qu'on ait trouvé quelque chose d'analogue



Fig. 130. — Autel avec ciborium, d'après un manuscrit de la Bibliothèque Nationale. Fond grec d'après ROHAULT DE FLEURY (*La Messe*).

dans l'antiquité profane. L'orfèvre Demetrius, dont il est question dans les actes des Apôtres, et qui fabriquait en argent des temples de Diane d'Éphèse, travaillait aussi, au dire de saint Jean Chrysostome, à faire de ces sortes de baldaquins pour les autels païens. *Fortè coopercula quæ ciboria vocant.*

Le *ciborium* date au moins du quatrième siècle. Saint Chrysostome parle des voiles qu'on y suspendait. Ces tentures étaient en usage en Orient comme en Occident. On les fermait pendant la consécration. Les colonnes du *ciborium* portaient sur le sol. Il y avait aussi quelquefois un autre *ciborium* plus petit, dont les colonnes reposaient sur l'autel, et sous lequel on suspendait la sainte eucharistie, dans un vase ayant la forme d'une colombe. Au cinquième siècle, nous voyons que saint Perpet, évêque de Tours, lègue au prêtre Amalaire un péristère et une colombe, *peristerium* et *columbam*, c'est-à-dire le petit *ciborium* et le vase contenant les saintes hosties, lequel s'appelle encore chez nous le ciboire, en mémoire sans doute de cette disposition primitive.

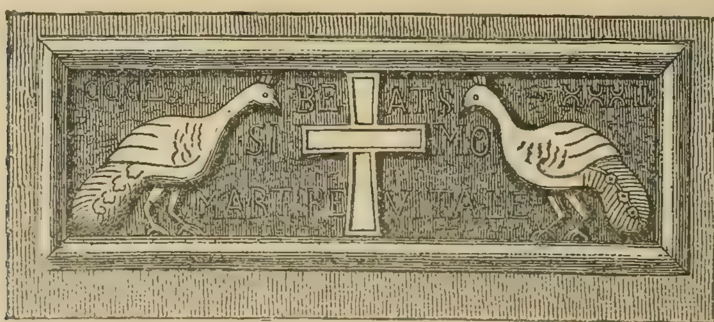


Fig. 131. — Face antérieure d'un autel du IV[e] siècle à l'église de Saint-Étienne, à Bologne.

On mettait aussi des reliques sous le *ciborium*, quelquefois des corps saints tout entiers. On lit dans les écrits d'Anselme, chanoine de Liège et écolâtre de Saint-Lambert, que deux saints confesseurs, enfermés dans le même tombeau, ont été déposés de la sorte sous le *ciborium*, auprès du corps de saint Lambert, et conservés à cette place jusqu'à nos jours. C'est ainsi que plus tard, à Saint-Jean de Latran, on plaça sous le *ciborium* deux bustes en argent contenant le chef de saint Pierre et celui de saint Paul.

Le *ciborium* de Sainte-Sophie était d'argent et avait la forme d'une tour terminée en pyramide, avec une croix au sommet. Le *ciborium*

fut d'un usage général dans toutes les grandes églises, et partout on y vit briller la croix. Les souverains-pontifes se montrèrent très empressés à en décorer les autels. Les papes Symmaque, Grégoire le Grand, Honoré I[er], Benoît II, Serge II, etc., en donnèrent aux églises de Saint-André, de Saint-Pierre, de Saint-Pancrace, de Saint-Valentin, de Sainte-Marie in Cosmedin. Ce fut la même chose en France et dans les autres pays de l'Occident. La même église en eut même plusieurs quelquefois. Le moine Arnulfe nous apprend que l'abbé de Centula, Angilbert, en fit exécuter trois pour l'église de Saint-Riquier ; il en est fait mention dans l'état des biens du monastère, présenté, en 861, à Louis le Débonnaire. Au dire de saint Aldaric, le grand autel de l'église de Cluny était couronné d'un *ciborium* d'une beauté remarquable.

Non seulement on suspendait au *ciborium* la colombe eucharistique, comme on y attachait les riches tentures destinées à envelopper l'autel, on y mettait aussi des couronnes d'or, d'argent et de bronze pour porter des lumières. Ces couronnes étaient suspendues par des chaînes. Quand il n'y avait pas de *ciborium*, une grande couronne, portant une croix dans son cercle lumineux, en tenait lieu et dominait l'autel. Constantin en avait donné une profusion à divers sanctuaires ; nous voyons dans Anastase que les papes et les empereurs suivirent son exemple. La couronne dont Charlemagne fit présent à la basilique de Saint-Pierre était d'or, enrichie de pierreries, et pesait cinquante livres.

La croix n'avait pas encore sa place sur l'autel même. Elle y apparut au dixième siècle seulement ; elle ne tarda pas à y devenir obligatoire. *Super altare collocetur crux in medio*, est-il dit dans le cérémonial romain publié par Clément VIII. Guillaume Durand avait dit auparavant dans son *Rational : Crux super altare ponenda est.*

Mais on ne voit rien de tel pendant les premiers siècles. Il n'en est question dans aucun des anciens auteurs, comme Isidore de Séville, Fortunat de Trèves, Raban Maur, lesquels n'auraient pas manqué d'en parler. C'est le *ciborium* qui porte alors la croix et la

donne pour couronnement à l'autel. La croix, à cette époque encore, est nue, sans crucifix, décorée seulement de pierres précieuses. Telle était celle de Sainte-Sophie, au rapport de Paul le Silentiaire. Telle était encore celle que le pape Benoît II donna à l'église de Sainte-Marie-aux-Martyrs pour le *ciborium* en porphyre qu'il y avait fait exécuter.

Pas de chandeliers non plus sur l'autel avant le dixième siècle. On n'eût pas eu d'ailleurs où les placer, à moins de les poser directement sur la table de l'autel ; car le retable était également inconnu. Les gradins, les tabernacles n'existaient pas non plus. La sainte

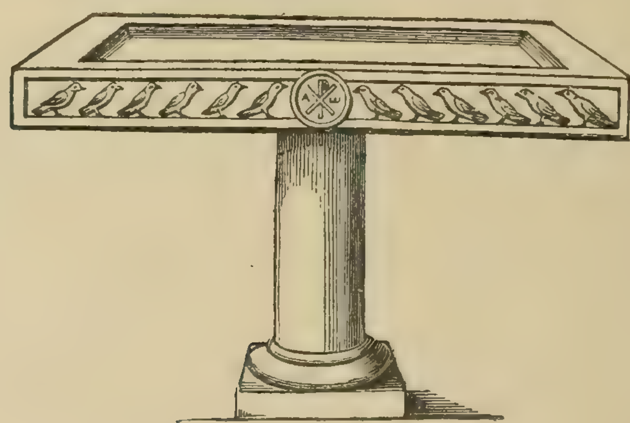


Fig. 132. — Autel d'Auriol. (Ve siècle.)

eucharistie, quand elle n'était pas conservée dans le colombaire du *ciborium*, était renfermée dans quelque armoire pratiquée auprès d'un autel secondaire. Le protestant Hospinien croit, bien à tort, que l'usage de la réserve eucharistique ne s'est établi qu'après le quatrième concile de Latran. C'est un usage tout à fait ancien, car l'auteur des Constitutions apostoliques parle déjà des lieux où l'on garde le Saint-Sacrement et les appelle *Pastophoria*, d'un nom qui en marque bien la destination.

Il ne paraît pas non plus qu'on ait admis de fleurs sur l'autel, aucun ornement ne devant envahir une place aussi sainte ; mais on les sus-

pendait au-dessus et à l'entour, en festons et en guirlandes, comme on avait, dès l'origine, décoré de la sorte les tombeaux des martyrs ; et c'était un soin pieux dont Grégoire de Tours, saint Jérôme, saint Paulin de Nole, font le plus grand éloge.

Ainsi, aux abords de l'autel, les couronnes d'or flamboient, les lampes sont allumées, les phares ou les chandeliers étincellent, les fleurs confondent leurs parfums et leurs couleurs ; mais la table elle-même demeure absolument nue, dans toute sa simplicité, sauf toutefois les linges et tentures qui en formaient le vêtement obligatoire, depuis les âges les plus reculés. Il existe, de la fin du deuxième siècle, un canon du pape Pie Ier, qui ordonne de recouvrir l'autel de trois nappes de fil ou de lin, deux grandes, puis une plus petite, qui n'est autre que le corporal, dont on se sert encore aujourd'hui ; et cette discipline ne fit sans doute que consacrer un fait accompli et en régler les détails. L'Orient y fut rigoureusement fidèle et n'admit jamais sur l'autel d'autre tissu que le linge, sans doute plus ou moins richement brodé. En Occident, les deux grandes nappes furent quelquefois remplacées par des étoffes d'or et de soie, avec des perles et des pierres précieuses. Les papes, à l'envi, en décorèrent les autels. Anastase cite entre autres Serge Ier, Grégoire III, Adrien Ier, Zacharie, Léon III, Pascal Ier, Grégoire IV. Invariablement, toutefois, on exigea que le corporal fût un tissu de fil de lin. Le corps du Sauveur y reposait directement. C'était en quelque sorte le suaire dans lequel fut ensevelie son humanité. Les grandes nappes furent elles-mêmes, la plupart du temps, faites de la même matière. Il serait curieux de savoir ce qu'était la broderie des premiers âges et quels dessins l'aiguille traçait sur les linges de l'autel. A défaut de documents antérieurs, nous citons un exemple d'une nappe d'autel du neuvième siècle, extrait de l'histoire ecclésiastique du diocèse de Lyon par La Mure.

Cette nappe était conservée dans le trésor de Saint-Étienne de Lyon ; elle avait été soustraite aux destructions des Huguenots, dans les guerres de religion ; malheureusement, elle n'a pas échappé au vandalisme révolutionnaire.

Elle avait été donnée, est-il dit, à saint Remy, évêque de Lyon, par

une dame nommée Berthe, au temps de Charles, roi de Bourgogne et petit-fils de Louis le Débonnaire, c'est-à-dire vers l'an 860. Il semble bien que cette dame doit être Berthe d'Aquitaine, fille de Pépin de France, lequel était lui-même fils de Louis le Débonnaire.

« La dite nappe, écrit notre auteur, vers l'an 1671, est toute brodée en or,avec des inscriptions en vers anciens sur le Très-Saint Sacrement. Elle paraît encore maintenant fort belle, bien qu'elle ressente un peu le vieux temps..; elle paraît être encore aujourd'hui de mesure pour l'autel de cette même église. Au milieu de cette ancienne et dévote nappe, à l'endroit où doit être mis le corporalier, paraissent encore les traces de la figure d'un agneau, qui est représenté avec ces deux lettres en bas, A et Ω, et ces deux vers, autour d'un rond ou cercle qui enveloppe la dite figure :

AGNE DEI, MUNDI QUI CRIMINA DIRA TULISTI,
TU, NOSTRI MISERANS, CUNCTOS ABSOLVE REATUS.

Viennent ensuite d'autres vers de chaque côté du cercle, tout autour et sur les bords de la dite nappe. »

On peut voir, dans les mosaïques de Rome et de Ravenne, de nombreuses représentations de l'autel, tel qu'il était aux premiers siècles. Il est toujours dépouillé de tout ornement ; dans ces peintures on voit, sur la table, l'Agneau divin ; mais ce n'est pas un objet réel, c'est un symbole. On y met encore le livre des Évangiles, et ici l'image exprime une réalité, et non plus une allégorie.

En Orient surtout, on voulait effectivement que le livre des Évangiles demeurât nuit et jour sur l'autel. Il y était, d'après la liturgie de saint Jean Chrysostome, la figure de JÉSUS-CHRIST sur son trône. L'Église latine laissa toute liberté à l'égard du saint livre, et les usages varièrent suivant les pays. Le concile de Reims, à la fin du neuvième siècle, permit de mettre sur l'autel, non seulement les saints Évangiles, mais encore les reliques des saints. *Nihil super altare ponatur, nisi capsæ cum sanctorum reliquiis et quatuor Evangelia.* C'était, en ce qui concerne les reliques, introduire une innovation inconnue aux huit premiers siècles, pendant lesquels les

corps des saints furent constamment placés sous l'autel, jamais au-dessus. Et ce ne fut pas sans protestation que cette modification s'introduisit. Au dixième siècle, elle ne semblait point encore suffisamment justifiée. Bernon, abbé de Cluny, rapporte que, le corps de sainte Gauberge ayant été mis ainsi sur l'autel, les miracles qui se faisaient à son tombeau cessèrent tout à coup. La sainte apparut alors à un malade qui l'invoquait en vain, et lui dit de faire enlever sa châsse d'une place qui ne lui était pas due. Après quoi le malade fut guéri et les miracles reprirent leur cours.

A plus forte raison ne voulut-on pas admettre sur les autels des images peintes et sculptées. Les parois de l'abside et des nefs offraient un champ assez vaste aux saintes représentations. Les abords de l'autel recevaient des statues de métal précieux. Des images encore étaient peintes ou brodées sur les voiles et tentures qui pendaient autour de l'autel et qui, à certains moments, l'enveloppaient entièrement, ainsi que sur les riches tapisseries qui en voilaient les faces et en formaient le parement extérieur.

Les tentures attachées au baldaquin se déployaient, comme on l'a vu, de manière à fermer les arcades, aux instants les plus solennels de la célébration des saints mystères. Le prêtre disparaissait alors à tous les yeux : « Lorsque l'hostie céleste est sur l'autel, disait saint Jean Chrysostome, lorsque vous entendez prononcer ces paroles : Prions tous ensemble le Seigneur, vous voyez alors fermer les rideaux de l'autel. »

Il y avait même dans l'Église latine, comme chez les Grecs, l'oraison dite du voile. « Dans les anciens sanctuaires, dit Laubespine, évêque d'Orléans, il y avait un espace fermé, non par des balustres, mais par des voiles ; c'était le *Sancta sanctorum*. L'évêque commençait la messe dans la nef, puis dans le chœur ; quand il avait fini la messe des catéchumènes, c'est-à-dire achevé les premières oraisons et les encensements, récité l'Épitre, les leçons et l'Évangile, seules parties de la messe auxquelles eussent le droit d'assister ceux qui n'étaient pas encore baptisés, alors il s'avançait vers l'autel, entrait dans le *Sancta sanctorum*, et, au moment de la consécration, quand

il avait dit l'oraison du voile, les rideaux se fermaient sur lui. »

Chez les Grecs il n'y eut ordinairement qu'un seul autel dans une église, quelque grande qu'elle fût. En Occident, dès le temps même des catacombes, nous avons vu des exemples du contraire. Les sept autels d'argent donnés par Constantin à la basilique de Latran prouvent bien qu'on ne croyait pas que l'unité d'autel dût être rigoureusement observée.

Quant à l'autel principal, dans les églises et dans les basiliques, il était, non pas au fond de l'hémicycle ni adossé à la muraille, mais à



Fig. 133. — Autel avec ciborium et voile, d'apr. un manusc. à Bologne, ivoire du XIII[e] siècle.

l'entrée de l'abside, isolé, de telle sorte qu'on pût circuler tout autour. En Occident, comme en Orient, comme à Sainte-Sophie, sa place était au milieu du *Bêma : in mediâ ac majori conchâ*. L'abside s'appelait *concha* chez les Grecs, parce qu'elle se termine en hémicycle et a la forme d'une coquille. « La table du Christ, dit le vénérable Bède, s'élève au milieu du temple, en avant du chœur. » On pourrait croire que la place de l'autel, d'après le langage du saint docteur, aurait été, de son temps du moins, en avant de l'extrémité de la nef ; mais le chœur n'est ici autre chose que l'abside. On

l'appelle ainsi *chorus*, de *chorea vel corona*, dit Guillaume Durand, parce que les clercs y sont rangés à droite et à gauche de l'évêque, dont la chaire est au fond.

Cette chaire épiscopale est un des accessoires de l'autel qui mérite de fixer notre attention. Dès les premiers jours de l'Église, le pontife s'y est assis pour y présider l'assemblée des fidèles et leur adresser la parole de Dieu.

En Occident, la première chaire, par le rang et par l'antiquité, fut celle de saint Pierre, dans laquelle, suivant la tradition, il siégeait pour présider et pour enseigner dans la maison de saint Pudens. Cette chaire vénérable, comme nous l'avons dit, existe encore. Elle est enfermée dans un monument en bronze, soutenu par les colossales figures des quatre docteurs de l'Église, et qui occupe le fond de l'abside de Saint-Pierre de Rome. Ce monument, dans sa destination primitive, dut-il jamais être placé derrière l'autel où célébrait le prince des apôtres ? On ne saurait le dire. Mais il est si important et si vénérable, qu'il convient d'en parler ici.

Une succession de témoignages historiques, remontant aux premiers âges, établit qu'on a toujours été en possession de cette chaire de Pierre, que les premiers papes s'y sont assis, qu'elle était anciennement placée dans le baptistère de la basilique Vaticane, et que ceux qui venaient en pèlerinage *ad Petri memoriam* pouvaient la voir. Bornons-nous à citer ce passage de saint Optat de Milève : « Si l'on demande à Macrobe (lequel était donatiste et se prétendait évêque de Rome) en quel lieu de la ville il siège, pourra-t-il répondre : Dans la chaire de saint Pierre ? Il ne l'a pas même vue, et, comme schismatique, il n'a pu approcher du sanctuaire où elle se trouve. »

Depuis le temps où Alexandre VII l'enferma dans le bronze du Vatican, cet antique monument n'avait plus été vu par personne. En 1867, à l'occasion de l'anniversaire du martyre des saints apôtres, Pie IX le fit exposer, et la chaire de Pierre put être décrite et fidèlement reproduite par la photographie.

Elle est supportée *(voir fig. 2, page 27)* par quatre solides piliers en chêne, que des barres horizontales du même bois réunissent, de

manière à former une sorte de coffre. Des anneaux de fer, fixés vers le haut des supports, en faisaient une *sella gestatoria*, comme celle dont se servent les souverains-pontifes. Le temps a détérioré et rongé le chêne en plusieurs parties ; pour le protéger, l'intérieur de la chaire a été revêtu de bois d'acacia. Les panneaux de la face et des côtés, aussi bien que les arcades qui forment le dossier, sont en chêne, avec des incrustations d'ivoire. Sur le panneau antérieur,

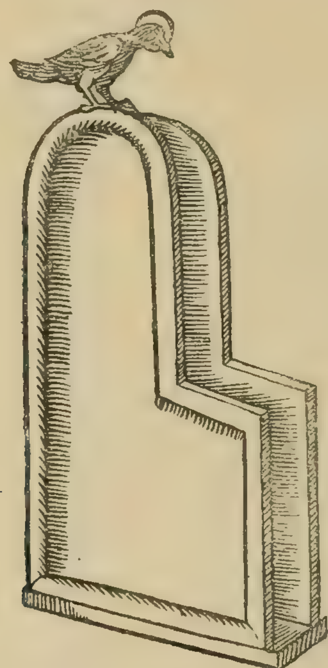


Fig. 134. — Chaire pontificale, d'après une peinture de la voie Lavicane.

dix-huit plaques d'ivoire carrées, disposées sur trois rangs, représentent les travaux d'Hercule, gravés avec des filets d'or. Ces plaques ne paraissent pas avoir été faites pour la place qu'elles occupent, et semblent y avoir été adaptées après coup. Elles sont fort anciennes d'ailleurs, du deuxième ou du troisième siècle probablement. Les bandes d'ivoire, sculptées en relief et représentant des combats d'animaux, qui décorent la partie supérieure, indiquent

un travail d'une époque postérieure ; elles n'ont sûrement pas une aussi haute antiquité que les plaques incrustées, et ne doivent pas remonter au-delà de l'époque Carlovingienne. La figure d'un empereur au milieu de deux anges, qu'on voit sur la barre horizontale du tympan, peut être, suivant M. de Rossi, celle de Charlemagne ou de quelqu'un de ses successeurs.

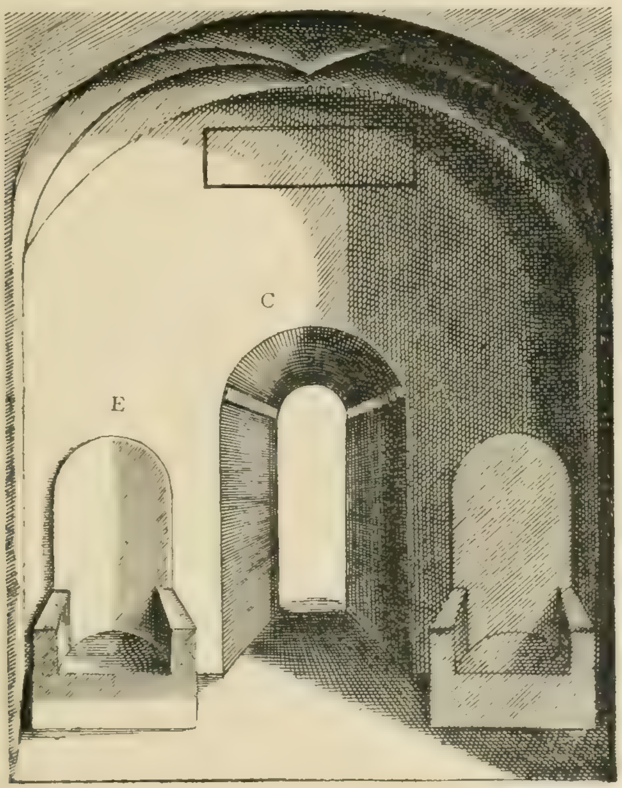


Fig. 135. — Chaires pontificales taillées dans le tuf au cimetière de Sainte-Agnès.

Cette chaire, dans son état actuel, est une *sella gestatoria*, pareille à celles dont on usait sous l'empereur Claude. Ce n'est plus, dans son intégrité, la chaise curule en ivoire des sénateurs, mais les supports en chêne et les anneaux peuvent fort bien remonter au temps de saint Pudens. La science ne saurait démontrer le

contraire. La tradition constante qui affirme qu'elle a appartenu au sénateur converti à la foi par le prince des apôtres, ne saurait être sérieusement attaquée.

On sait qu'entre la voie *Salaria Nova* et la voie Nomentane du cimetière Ostrien, au lieu appelé *ad Nymphas S. Petri*, parce que l'apôtre y baptisait, se trouvait une autre chaire, aujourd'hui perdue, mais vénérée dans les premiers siècles comme le premier siège de saint Pierre.

Dans un bon nombre de cryptes des catacombes, au fond de l'abside, un siège a été taillé dans le tuf. C'est toujours la chaire du pontife.

Ces monuments, d'une simplicité toute primitive, se trouvent reproduits sur des bas-reliefs et sur des verres peints, et l'on y voit assis, tantôt un évêque, tantôt le Sauveur lui-même, comme dans le fond de coupe publié par le P. Garucci. (*Vetri in oro*, Tav. XVII, 2.)

L'usage suivi dans les catacombes passa dans les basiliques, et la chaire du pontife fut invariablement placée au fond de l'abside, derrière l'autel ; élevée d'un degré d'abord au-dessus des sièges des prêtres, elle le fut ensuite de plusieurs, afin que les fidèles pussent voir l'évêque et entendre mieux sa parole.

Ces chaires en marbre ou en pierre, provenant des catacombes ou des thermes, sont nombreuses encore dans les églises de Rome, comme celles de Saint-Clément, de Sainte-Marie in Cosmedin. A Sainte-Cécile *in Transtevere*, on en voit une fort ancienne, qui a été tirée des catacombes et qui aurait été, dit-on, celle du pape Urbain II. La chaire de saint Grégoire le Grand est conservée dans son église du Mont Cœlius ; celle de saint Ambroise, dans la basilique de son nom à Milan ; celle de saint Marc, qu'on a gardée longtemps à Alexandrie, se trouve aujourd'hui dans la basilique de Saint-Marc à Venise. Des ornements symboliques décorent quelquefois les chaires épiscopales. Ce sont des têtes sculptées, de lion, de chien ou de griffon, des ailes en marqueterie ou des têtes humaines. Dans la basilique des saints Nérée et Achillée, les appuis de la chaire,

de chaque côté, sont formés par un lion. Le pape saint Grégoire y a prononcé une homélie, qui depuis a été écrite en entier sur le marbre de cette chaire.

Du fond de l'abside, si nous passons dans la partie antérieure du sanctuaire, en avant de l'autel, nous y trouvons des monuments qui méritent de fixer notre attention. C'est d'abord l'ambon, sorte de tribune, dont la place et la forme ont quelque peu varié dans les diverses basiliques, mais dont l'usage est partout le même. On y lisait l'épître, les leçons ou l'évangile. On y promulguait les édits ou les mandements des évêques; on y récitait les diptyques des vivants et des morts; on y annonçait les fêtes et les jeûnes; enfin les diacres et les prêtres y adressaient des discours au peuple fidèle.

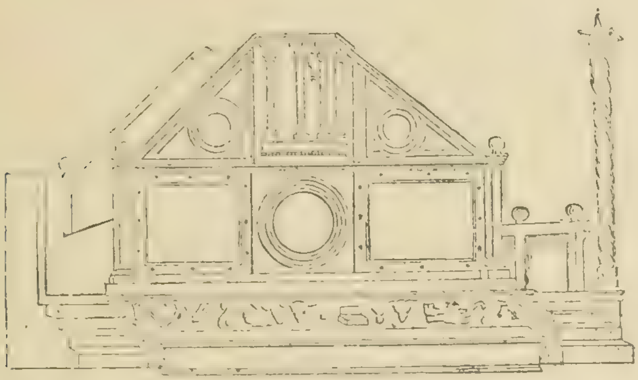


Fig. 136.— Ambon de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-Murs, à Rome.

On y montait quelquefois, comme à Saint-Clément, par trois degrés. Sur le plus élevé, le diacre, tourné vers le peuple, lisait l'évangile ; sur le second, le sous-diacre récitait l'épitre; le troisième plateau était réservé aux clercs inférieurs. La colonne du cierge pascal, comme on le voit à Saint-Clément et à Saint-Laurent-hors-les-Murs, se dresse d'ordinaire auprès de l'ambon. Ces monuments sont fréquemment décorés de fines mosaïques, formant des figures géométriques dans le genre connu sous le nom d'*opus alexandrinum*. Il

n'est pas rare de trouver deux ambons, l'un pour l'épître, l'autre pour l'évangile ; il y en a même quelquefois jusqu'à trois.

Dans les catacombes, autour du tombeau d'un martyr, on élevait souvent des balustrades en marbre, qui servaient à le protéger contre le pieux empressement des fidèles. L'usage de ces barrières, qu'on appelait alors *transennæ*, passa dans les basiliques supérieures, et les mêmes clôtures furent établies en avant de l'autel, pour défendre l'accès de la *Confession*. Une autre barrière à jour s'élevait à l'entrée même du chœur, au-dessus de la *solea*, c'est-à-dire du degré ou du seuil sur lequel les fidèles venaient s'agenouiller pour recevoir la sainte communion ; elle s'étendait dans toute la largueur de l'église d'un mur à l'autre, séparant ainsi les nefs du sanctuaire. Ces grillages impénétrables aux laïques, quelle que fût leur dignité, s'appelaient *cancels*. On les trouve encore dans plusieurs basiliques romaines, et notamment à Saint-Clément. Ceux qu'on voit dans cette église appartenaient à la basilique ancienne ; ils ont été extraits des décombres, au douzième siècle, pour être placés dans la basilique supérieure. Les cancels de Saint-Clément sont en marbre, avec des espaces à jour, d'autres pleins, qui portent des croix en relief. Ils appartiennent, comme le reste du chœur, à l'époque de Jean VIII ou de Nicolas Ier.

Telles étaient, en ce qui concerne l'autel et ses accessoires, les principales dispositions de l'antique liturgie. Elles ont été, sur presque tous les points, singulièrement modifiées depuis. Qu'on le regrette, si l'on veut, à certains égards, soit ! mais il n'y a pas lieu de s'en affliger outre mesure, comme le font certains antiquaires, J.-B. Thiers entre autres, lesquels récriminent volontiers contre tous les changements que l'Église a cru devoir introduire peu à peu dans ses anciens usages et dans ses cérémonies. Il n'y a vraiment pas lieu de réclamer impérieusement le retour à toutes les pratiques de l'antiquité, ni de critiquer tout ce qui n'y est pas absolument conforme. Les us et coutumes des anciens âges ont sans doute quelque chose de bien vénérable ; mais autres temps, autres mœurs. Toute une partie de la liturgie est nécessairement

variable. Il appartient à l'Église de décider en quelle mesure elle peut se plier au goût des siècles et des pays divers, et de régler ce qui doit être rigoureusement maintenu et ce qui peut être légitimement modifié.

Chapitre Seizième.

Les autels précieux. — L'orfèvrerie en Occident et en Orient. — Les émaux.

CE ne fut pas seulement par des dispositions liturgiques en harmonie avec les besoins et les magnificences du culte, que l'antiquité chrétienne manifesta ses sentiments d'honneur et de pieuse vénération envers les autels. A peine l'Église eut-elle conquis la liberté et la paix, qu'elle eut à cœur de témoigner publiquement le très haut respect que doit inspirer la table sainte sur laquelle le divin sacrifice est offert, en donnant à l'autel un éclat inouï, en y prodiguant toutes les richesses et tous les trésors.

C'est effectivement vers l'autel que semble converger tout le luxe de cette époque, tantôt pour l'envelopper de parements où les perles et les diamants étincellent dans l'or, tantôt pour ciseler, dans les plus riches métaux, le corps même de l'autel, le baldaquin qui le couronne, les statues qui l'environnent, les vases sacrés et tous les objets accessoires destinés au culte ou à la décoration du sanctuaire.

L'empereur prit l'initiative de ce mouvement. Ce furent tout d'abord des libéralités inouïes, dont le cours ne devait pas s'arrêter. La source en était intarissable. On dirait que Constantin va tout épuiser au profit des basiliques, qu'elles vont engloutir les richesses de Rome. N'en croyez rien : tous les trésors du monde sont ici réunis. On a beau les prodiguer, il en reste toujours assez pour que l'opulence de l'empire n'en soit aucunement atteinte.

Nous avons parlé déjà des sept autels d'argent qu'il donna à la basilique de Latran ; mais comment dire toutes les magnificences qui furent accumulées comme à plaisir dans cet auguste sanctuaire ? Le *Liber pontificalis* se borne à en faire une nomenclature très minu-

tieuse et très sèche. La liste en est infinie ; si rapide qu'elle soit

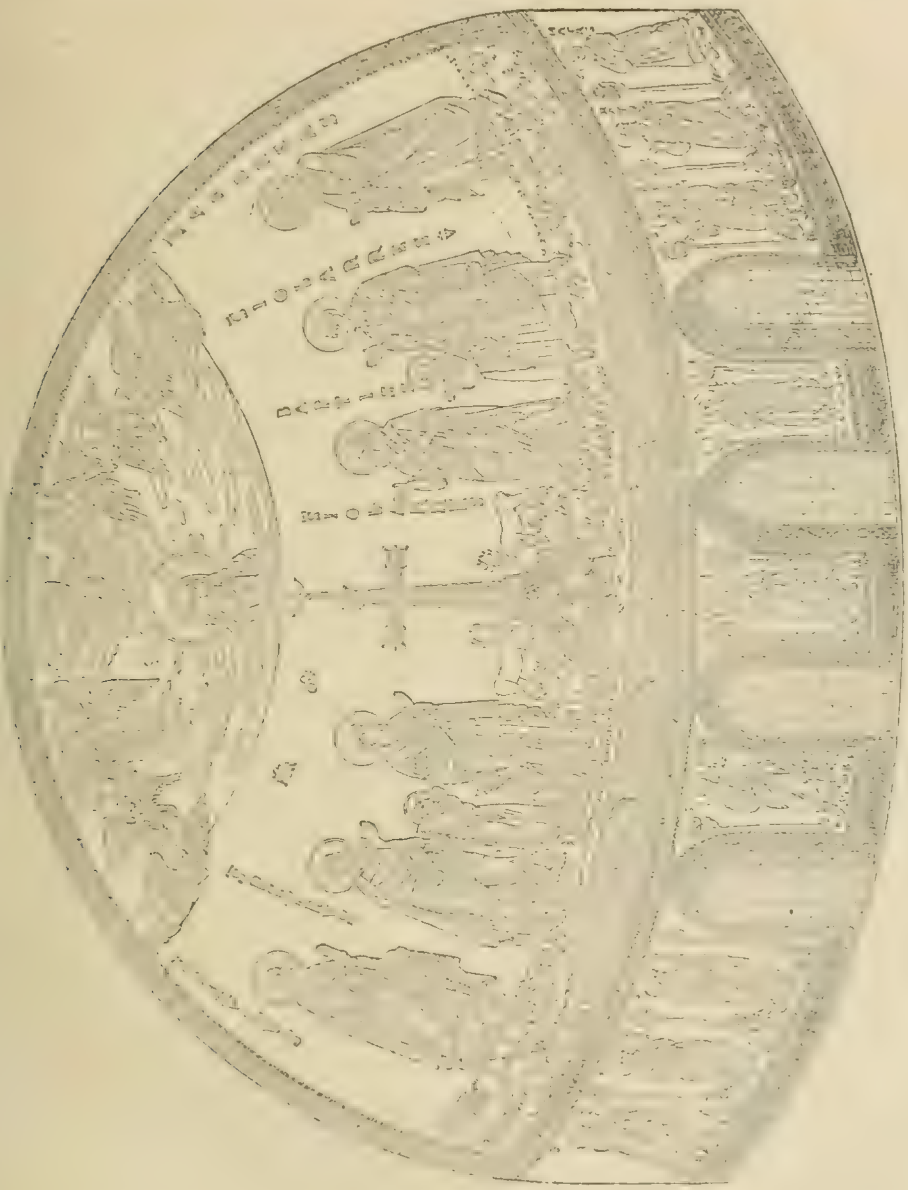


Fig. 137. — Abside de Saint-Jean de Latran, restaurée par Léon XIII.

c'est là cependant qu'il faut aller chercher l'idée des grands travaux de l'orfèvrerie chrétienne au quatrième siècle ; c'est d'après cette

énumération qu'il faut évoquer le tableau des incomparables trésors mis au service des autels.

On commença par revêtir de lames d'or l'abside de la basilique dans toute son étendue. On s'étonnerait à bon droit d'une semblable profusion, et l'on serait tenté de la regarder comme impossible, si l'on ne tenait compte de la parfaite ductilité de ce précieux métal. L'art de battre l'or et de le réduire en feuilles est déjà mentionné par Homère. Pline nous dit que, de son temps, on pouvait, avec une once d'or, fabriquer plus de six cents feuilles de quatre pouces carrés chacune ; aujourd'hui on en ferait même quatre fois plus.

On éleva ensuite au-dessus de l'autel un vaste *ciborium* tout en argent, du poids de 2.025 livres. De hautes colonnes supportaient un dôme resplendissant. Au fronton principal, tourné vers la porte du temple, se dressaient les statues du CHRIST et des douze Apôtres. Elles étaient faites avec des feuilles d'argent, beaucoup plus épaisses que les lames d'or servant au revêtement de l'abside, et repoussées au marteau. Elles avaient cinq pieds de hauteur et pesaient chacune de quatre-vingt-dix à cent dix livres. A l'autre face du *ciborium*, du côté de l'abside, se dressait la statue du Sauveur, du poids de cent soixante livres, entourée de quatre anges de cent cinq livres chacun, lesquels tenaient à la main des croix hastées. Toutes ces figures, du même métal et du même travail, rayonnaient dans la lumière, avec des yeux de pierres précieuses.

L'autel est lui-même d'argent massif. Sous le dôme du baldaquin sont suspendus un grand lampadaire et quatre couronnes d'or pur. La lampe d'or, où brûle nuit et jour l'huile parfumée, est décorée de quatre-vingts figures de dauphins. Puis ce sont des candélabres de bronze doré, avec les statues des prophètes en argent, des vases sacrés, des croix, des calices, des coupes pour la communion, des patènes, des burettes, des cassolettes de l'or le plus pur, avec un nombre incalculable de perles et de pierreries. Dans la nef, l'huile parfumée brûle dans quarante-cinq lampes d'argent, et cinquante lustres y soutiennent une profusion de lumières. Enfin,

soixante-dix lampes de bronze doré sont distribuées dans les bas côtés.

Ces immenses largesses ont si peu épuisé le trésor, que toutes les

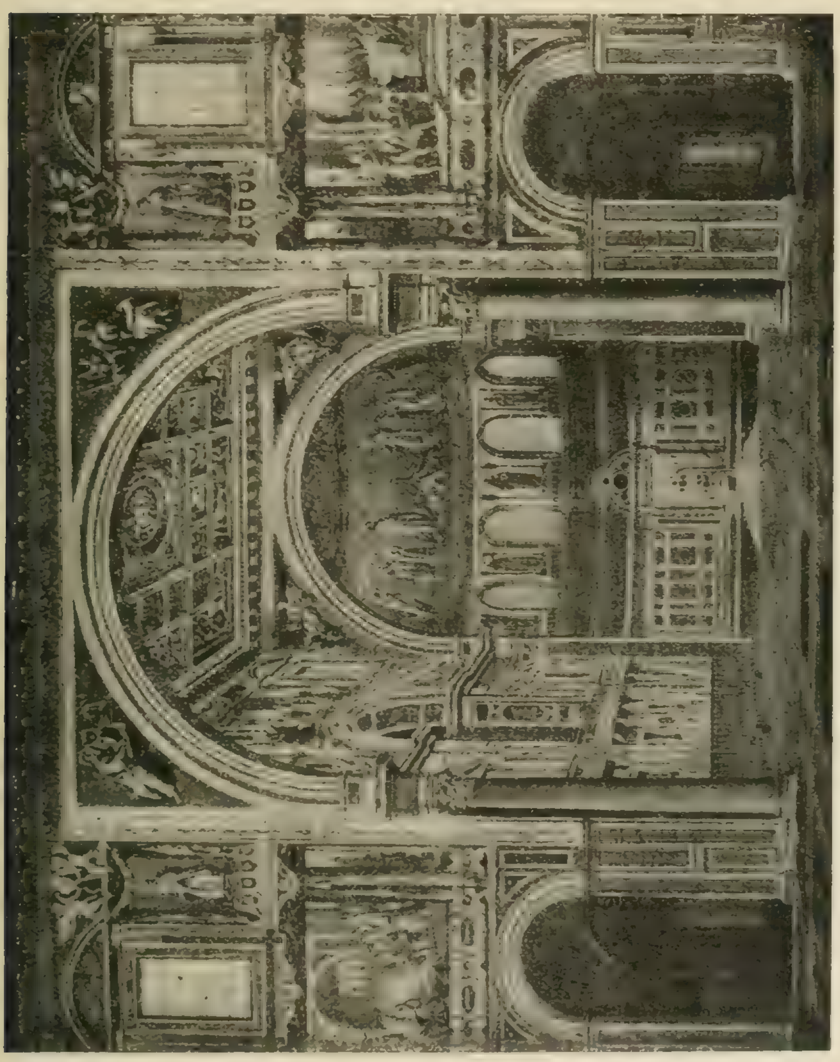


Fig. 138. — **Abside de Saint-Jean de Latran**, restaurée par Léon XIII.

grandes basiliques regorgent de semblables merveilles; et très certainement les innombrables palais de Rome peuvent avec elles rivaliser de splendeur.

Transportons-nous par la pensée dans l'ancienne église de Saint-Pierre au Vatican, et tâchons de nous représenter, tel qu'il devait être, ce spectacle qui, suivant l'expression de saint Paulin, éblouissait les regards et réjouissait les cœurs.

Chacune des cinq nefs se termine à l'orient par une abside dont l'arcade ouvre sur le transept. Deux forts piliers et quatre grandes colonnes forment au milieu l'arc triomphal, au sommet duquel apparaît l'image du CHRIST portant le diadème au front. C'est l'*acheiropoïète* que le pape saint Sylvestre vit, suivant la tradition, se dessiner subitement devant lui. Au-dessous de la sainte image, dans l'ouverture de l'arc, pend un lustre d'argent d'une très grande dimension.

Nous avons franchi l'entrée et, de la nef principale, pénétré dans la partie médiane du transept qui sert de vestibule au sanctuaire. A droite et à gauche, voici, avant d'arriver à l'abside, une double rangée de six colonnes torses en marbre blanc, qui proviennent, soit du temple de Salomon, soit d'autres temples anciens. L'une d'elles, au dire de la tradition, a servi d'appui au Sauveur, quand il parlait dans le temple de Jérusalem. Les six colonnes extérieures de chaque côté ont été élevées par Constantin, les six autres sont d'une date un peu moins ancienne. L'architrave qui couronne le premier rang est revêtu d'argent et porte, d'un côté, les statues du Sauveur et des apôtres, de l'autre, celles de la mère de DIEU et de douze saintes en argent. Sur l'architrave des colonnes intérieures, de chaque côté, le pape Léon III a fait dresser la statue en or du Sauveur entouré de trois anges en argent doré. Ces groupes sont encadrés par un grand arc également d'argent doré, qui s'appuie sur les colonnes extrêmes de chaque rangée.

Le vestibule est clos sur ses quatre faces par des portes et par des grilles d'argent dans les entre-colonnements. La première porte qui, de la nef, donne accès au vestibule, est flanquée de six colonnes d'argent doré à sujets émaillés. L'émail, dont nous allons avoir à parler bientôt, semble bien n'avoir fait son apparition, en Italie et à Rome, qu'au temps du pape Adrien. C'est à lui ou à son successeur

que sont dues ces décorations. Un *Regulare* d'argent couronne les

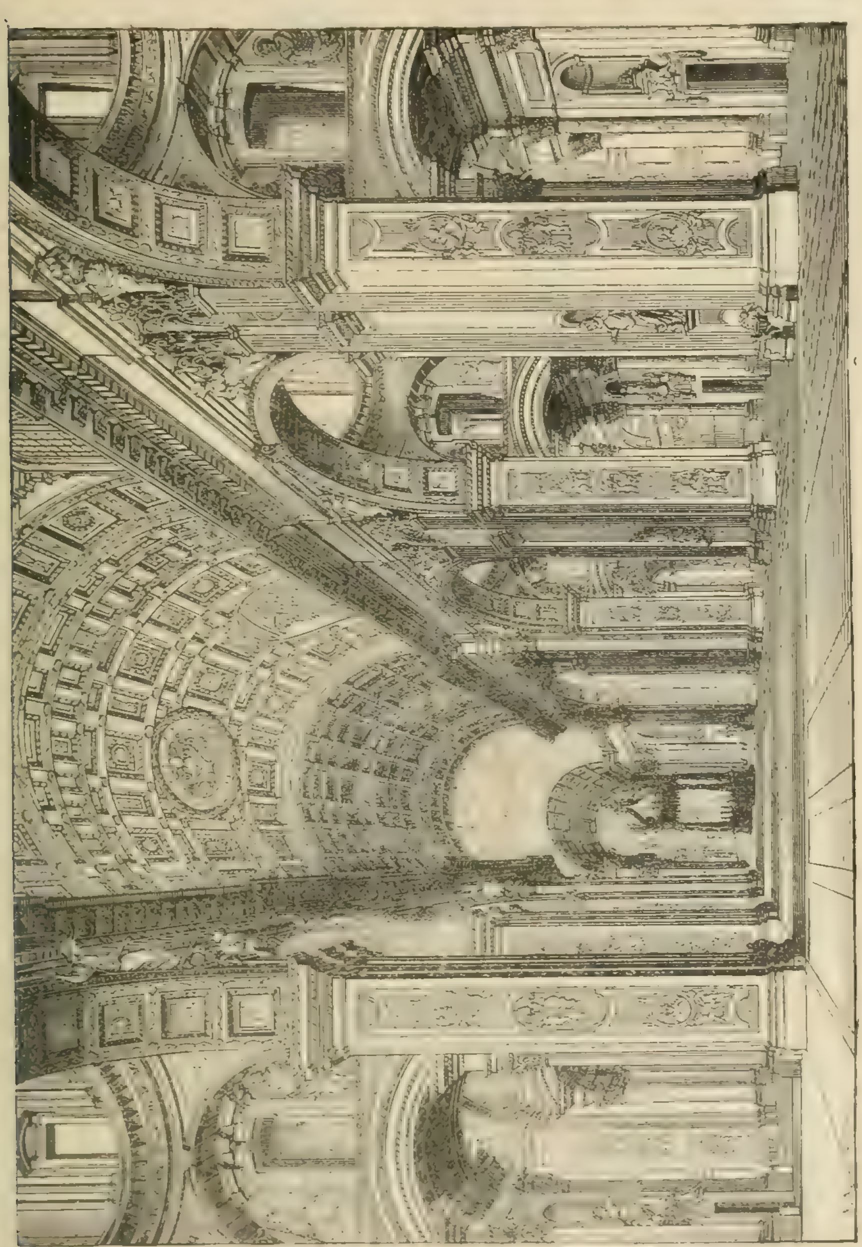


Fig. 139. — Intérieur actuel de la basilique de Saint-Pierre, à Rome.

colonnes émaillées. Il porte les statues du CHRIST, de saint Michel

et de saint Gabriel en argent doré, au visage émaillé. Même disposition à la porte du fond qui conduit du vestibule à l'abside. Les trois statues sont celles de la sainte Vierge, de saint André et de saint Jean l'Évangéliste. A droite encore, dans le vestibule, voici, dans un splendide bas-relief en or, l'image de saint Pierre, devant laquelle est suspendue une lampe d'or ciselée, enrichie de pierreries. Nous avons le regret de ne pouvoir donner aucune reproduction figurée de ces magnificences ; nous mettons sous les yeux du lecteur la vue de l'intérieur actuel de la basilique de Saint-Pierre, non pour établir une comparaison, mais plutôt un contraste entre cet art quelque peu barbare et la perfection grandiose d'un monument que l'admiration des hommes a consacré, en dehors de la mode et du temps.

Du vestibule, entrons dans l'abside. Nous arrivons tout d'abord à la *Confession.* C'est cette petite chapelle inférieure qui, sous le sol même de l'autel, a été érigée sur le tombeau de saint Pierre. L'avenue, pavée d'argent, qui y conduit, est bordée de huit colonnes torses et d'arcades en argent. Les deux dernières colonnes encadrent la porte d'entrée ; deux grands anges d'argent s'y tiennent debout, comme pour être les gardiens du sanctuaire. Les deux battants de la porte sont en or avec des pierreries ; le seuil et le linteau en sont également recouverts ; à l'intérieur, les murailles disparaissent entièrement sous les lames d'or, avec sujets en bas-reliefs. Près du corps de l'apôtre, un bas-relief tout en or, du poids de deux cent vingt-et-une livres, représente le CHRIST, la sainte Vierge, saint Pierre, saint Paul, saint André et sainte Pétronille. Il est dû aux papes Adrien et Léon III, qui ont fait également paver en or toute la Confession et ont employé douze cent cinquante-quatre livres de ce métal.

De chaque côté de la Confession, s'élèvent les degrés revêtus d'argent par lesquels on monte à l'église supérieure. Le sol de l'abside est plus élevé que celui de la nef et du transept ; le trône du pape est au fond ; il est entouré de sièges en marbre blanc, avec mosaïques, où viennent se ranger autour de lui les évêques et les prêtres. En arrière des sièges, se dressent six colonnes, avec des arcatures en argent, auxquelles sont suspendues des tentures du plus grand prix.

Sous le grand arc, à l'entrée de l'abside, immédiatement au-dessus de la Confession et du tombeau de saint Pierre, s'élève l'autel. On ne sera pas surpris que Constantin n'ait rien épargné pour le rendre digne de l'auguste basilique. Avant de quitter Rome pour s'en aller aux rives du Bosphore, il l'avait fait recouvrir entièrement d'or et d'argent. Le métal pesait trois cent cinquante livres ; il était constellé de plus de quatre cents perles, de diamants, de saphirs, de rubis, d'hyacinthes et d'émeraudes.

En l'année 604, le pape saint Grégoire le Grand fit élever un *ciborium* d'argent, qui ne tarda pas à être remplacé par un autre plus riche et plus magnifique. Malgré tout, Adrien Ier pensa que l'autel de Constantin pouvait recevoir de nouveaux trésors et s'enrichir de nouvelles splendeurs. L'argent disparaît et fait place à l'or étincelant d'émaux et de pierreries. Toute la décoration revêt le cachet du goût byzantin. Dès lors, le *ciborium* n'étant plus dans le style de l'autel, il faut en élever un autre, et plus grand et plus riche. Quatre colonnes portent le dôme ; quatre arcades soutiennent les pignons, de larges bas-reliefs décorent les tympans. Sous le dais du *ciborium*, se tiennent sur des colonnes quatre figures de chérubins regardant l'autel. Quatre candélabres s'élèvent en dehors à la hauteur du dais, quatre lampadaires en couronnes se balancent entre les arcades et les rideaux de soie et d'or.

Du quatrième au neuvième siècle, voilà donc ce qu'avaient fait, après l'empereur Constantin, les divers souverains-pontifes pour la décoration de l'autel de la basilique de Saint-Pierre.

Veut-on savoir maintenant quelle pouvait être la valeur artistique de tous ces trésors ? On ne saurait guère en juger que par des conjectures plus ou moins probables. Presque tous les monuments de l'orfèvrerie ancienne ont péri. L'extrême richesse de la matière a été la cause même de leur ruine et les a désignés, tantôt au pillage des vainqueurs avides et barbares, tantôt à l'ignorante et grossière cupidité de leurs possesseurs. On les a fondus pour en faire des pièces de monnaie. Nous n'avons pas même une description passable de quelques-uns de ces objets. Une nomenclature et des chiffres :

c'est tout ce qu'on trouve dans Anastase. Si précieux que soient ces renseignements, ils n'éclairent guère le sujet qui nous occupe.

Nous savons toutefois assez exactement quel fut, aux différentes époques, l'état de l'art en cette partie. Au temps de Constantin, les artistes qui travaillaient l'or et l'argent avaient-ils su se maintenir à



Fig. 140. — Croix en orfèvrerie du trésor d'Hildesheim.

la hauteur de leurs prédécesseurs du premier ou du deuxième siècle ? Si l'on jette un coup d'œil sur les diverses pièces du trésor d'Hildesheim, trouvé par des soldats prussiens qui pratiquaient une tranchée, en l'année 1868, et actuellement au musée de Berlin, on se convaincra que les premiers temps de l'empire romain, auxquels ces objets se rapportent, furent pour l'orfèvrerie une époque extraordi-

nairement brillante, où l'art savait joindre à la perfection des formes l'excellence des procédés. Il faut, pour trouver en ce genre un travail plus exquis et plus fin, remonter aux Étrusques, lesquels furent des maîtres, et des maîtres restés sans rivaux dans toute la suite des âges. Les objets en or trouvés dans les tombeaux toscans sont, au dire d'un excellent connaisseur, M. Castellani, d'une exécution si belle, qu'il est à peu près impossible de les imiter ou même de connaître le mode de leur fabrication. Il déclare n'avoir jamais rencontré dans les temps postérieurs, même aux époques les plus artistiques, une œuvre qui pût être comparée, soit pour l'élégance de la forme, soit pour l'habileté de la main, aux productions archaïques de l'art Étrusque.

Le déclin qui, à la période Constantinienne, s'accuse déjà fortement dans la sculpture et dans les arts plastiques, doit évidemment se faire sentir dans l'orfèvrerie ; les bas-reliefs s'alourdissent,les statues n'ont plus la même élégance ; toutefois les souvenirs de l'antique sont encore vivants ; les procédés sont complets et le travail de l'ouvrier accuse à peine quelque faiblesse.

Il y a, au musée du Vatican, quelques vases en argent, des buires, qui sont probablement du quatrième siècle. Ces objets ont servi au culte chrétien, et, dans ce genre, c'est tout ce qui reste des innombrables trésors religieux de cette époque ; ils ont une grande ressemblance avec les coupes qu'on voit, dans les anciennes représentations, servir aux libations des sacrifices païens. Les orfèvres chrétiens, n'ayant point encore un style à eux, devaient, comme les autres artistes, imiter les vieux modèles et les types anciens.

Mais le grand et large faire de l'antiquité classique ne tarda pas à être abandonné. Deux siècles plus tard, on constate un appauvrissement très sensible dans l'art. Les œuvres en argent de cette époque consistent surtout en objets de toilette,que possède le British Museum; ils ont été trouvés dans un coffret en argent, travaillé au repoussé. Ils accusent tous cette décadence rapide. On en peut dire autant du fameux trésor de Monza, qui est du plus grand intérêt au point de vue de l'antiquité chrétienne, mais qui n'a que peu de mérite artistique.

Rome, entre toutes les grandes villes de l'Occident, garda dans les arts la prééminence et tint le sceptre, aussi longtemps qu'elle put lutter contre le flot montant de la barbarie ; longtemps, en dépit de toutes les déprédations dont elle fut victime, elle eut de l'or pour ses sanctuaires ; mais peu à peu les ouvriers perdirent avec l'inspiration le secret des méthodes. Bientôt il fallut pour toute œuvre importante recourir à l'Orient; le dernier rayon de lumière allait s'éteindre dans la nuit, quand parut l'aurore Carlovingienne. L'éclat en fut encore plus éphémère qu'il n'avait été brillant.

Des nombreux travaux exécutés dans les premiers siècles pour la décoration des autels, aucune œuvre importante n'est parvenue jusqu'à nous. Il faut arriver à l'année 835 pour trouver, sur le sol de l'Italie, dans la basilique de Saint-Ambroise de Milan, une de ces pièces capitales, qui, fabriquée alors par les mains d'un grand artiste, eut le rare bonheur d'échapper à toutes les causes de destruction, de traverser les siècles et de faire encore aujourd'hui l'admiration du monde.

Il s'agit de l'autel d'or que fit fabriquer à cette époque l'archevêque Angilbert. Le *Paliotto*, comme on l'appelle, est une œuvre hors ligne comme prix, et, comme exécution, un spécimen très remarquable qui donne une haute idée de ce que pouvait faire encore l'orfèvrerie, probablement sous l'inspiration de Byzance.

Cet autel forme un vaste rectangle, dont la face antérieure est tout en or. Les trois autres côtés sont en argent doré. Il a de hauteur 1 mètre 10 c. sur 2 mètres 20 de longueur et 1 m. 30 de largeur. Le devant est divisé en trois panneaux, par des listels d'émail cloisonné. Le panneau central est rempli par une croix pattée à quatre branches égales, dessinée par des filets d'émail cloisonné, qui alternent avec des lignes de pierres fines, formées par des cabochons de gros volume et de grande valeur. Dans un médaillon ovale, le CHRIST, en bas-relief, est assis au centre de la croix, entouré de filets d'émail et de pierreries. Aux quatre branches de la croix, sont les animaux évangéliques ; les douze Apôtres sont rangés trois par trois dans les angles du même panneau et au-dessous des bras de la croix. Les panneaux

de droite et de gauche renferment chacun six bas-reliefs, dont les sujets sont empruntés aux scènes de la vie et de la Passion du Sauveur, et sont également encadrés par des filets d'émail et de pierres fines. Trois de ces sujets ont dû être refaits au dix-huitième siècle ; tout le reste est ancien.

Les deux petits côtés de l'autel présentent un losange inscrit dans un quadrilatère, entouré de huit triangles, avec des figures d'anges dans les compartiments. Les anges portent la tunique talaire et de grands manteaux, à la façon byzantine ; ils tiennent des fioles dans leurs mains, par allusion sans doute au texte apocalyptique: *Tenentes phialas in manibus plenas odoramentorum, quæ sunt orationes sanctorum.* Une croix pattée, dessinée par des émaux et des pierres fines, occupe le centre, avec de grosses agathes et une énorme topaze au milieu. Au-dessus et au-dessous des bras de la croix, des figures nimbées se tiennent en adoration. La face postérieure d'argent, comme les deux petits côtés, se divise en trois panneaux. Celui du milieu, qui peut s'ouvrir pour donner accès sous l'autel, se compose de quatre médaillons à figures. On y voit saint Michel, saint Gabriel et saint Ambroise, qui reçoit l'autel des mains de Gabriel et qui bénit l'artiste. L'habile orfèvre a signé son œuvre et a mis au bas: « VOLVINIUS MAGISTER PHABER. » Des bas-reliefs de la vie de saint Ambroise remplissent les panneaux latéraux.

Tel est encore aujourd'hui ce magnifique autel, la grande curiosité de Milan, qui en renferme tant d'autres. En dépit de son nom latinisé, le maître qui l'exécuta n'eut jamais sans doute une origine italienne. On n'était pas de cette force alors en ces contrées. Les Orientaux, plus habiles, possédaient le secret de l'émail et commençaient à l'importer en Occident. Volvinius ne peut être qu'un byzantin, chassé de sa patrie par la persécution iconoclaste. Il avait été accueilli à bras ouverts, comme le furent tous les artistes en Italie, par un prélat magnifique, qui le chargea de donner la mesure de son talent dans l'exécution de ce chef-d'œuvre.

Mais l'Italie n'eut pas le monopole exclusif des grandes merveilles en Occident. Elle avait recours à des artistes étrangers, alors que la

France vivait de sa vie propre et donnait à l'orfèvrerie religieuse une impulsion grande et hardie. Sous Clotaire II et sous Dagobert I[er], les arts de luxe avaient été puissamment encouragés et avaient pris un très grand développement.

On a peine à se faire une idée de la splendeur dont les monarques

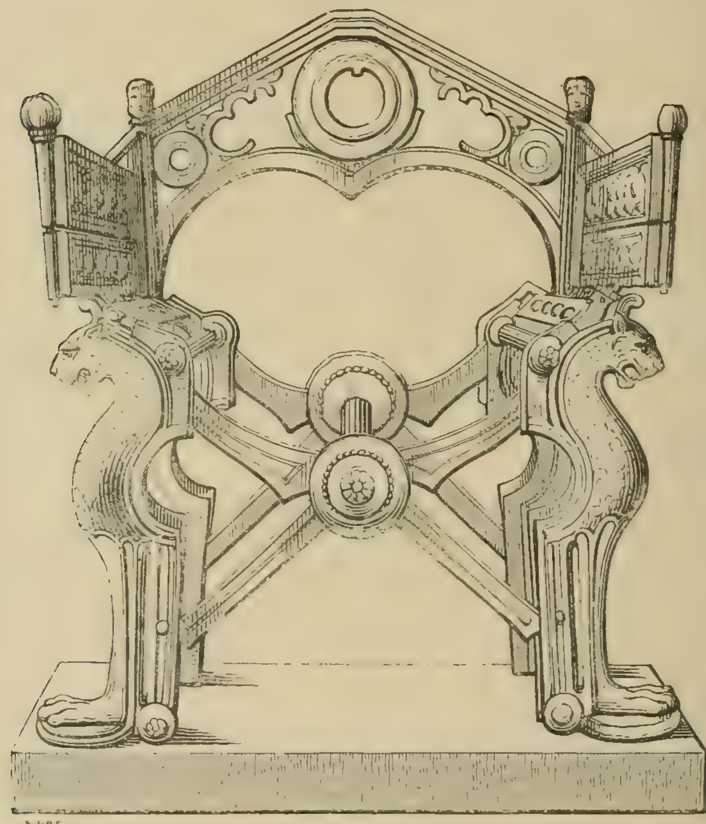


Fig. 141. — Fauteuil de Dagobert.

barbares et les grands feudataires voulaient être entourés, jusque dans leur vie privée, des riches vêtements qu'il leur fallait, du mobilier somptueux qu'ils donnaient à leurs palais, du luxe qu'ils aimaient à voir dans leurs églises. Quiconque jouissait d'une grande situation à la cour ne pouvait se soustraire aux exigences d'un faste opulent.

Saint Éloi lui-même était obligé de porter de riches étoffes, et saint Ouen se faisait un devoir d'en justifier son ami. On faisait venir à grands frais, de la Grèce ou de la Perse, de merveilleux tissus de soie et d'or enrichis de perles et de pierres précieuses, qui servaient au costume et à l'ameublement. Ce fut avec des tentures de ce genre que Dagobert fit recouvrir les colonnes et les murailles de la basilique de Saint-Denis. L'Orient les fournissait, parce que l'industrie nationale en était encore sur ce point à ses premiers essais ; mais l'orfèvrerie était indigène et vraiment franque ; elle demeurait étrangère à certain progrès byzantin qui florissait à Constantinople, et elle gardait le secret de son origine et de ses procédés.

Saint Éloi, aux travaux duquel nous aurons à revenir, fut, sinon le créateur, au moins l'un des premiers et des principaux auteurs de ce mouvement artistique. Avant d'être évêque de Noyon et ministre du royaume, il avait suivi avec gloire la carrière de l'orfèvrerie et fabriqué,— outre le fameux fauteuil de Dagobert, — pour les rois et les seigneurs de son temps, une foule d'objets précieux, et pour les églises et les autels, un grand nombre de pièces d'ornementation.

Il était de Limoges, élève d'Abbon, maître de la monnaie de cette ville. Est-ce à lui que Limoges est redevable de l'importation d'un art qui allait atteindre plus tard un très haut degré de splendeur ? Saint Éloi a-t-il connu l'émail ? Ce n'est pas probable ; mais il avait à juste titre la réputation du plus habile lapidaire et du plus merveilleux monteur de pierreries qu'on eût jamais vu. Il est certain qu'il exécuta des travaux considérables pour la basilique de Saint-Denis, qui était l'objet de toutes les prédilections et de toutes les faveurs de Dagobert. La basilique avait, elle aussi, son autel d'or, et le roi fit fabriquer pour le décorer une grande croix d'or pur enrichie des plus fines pierreries. C'était, au rapport du moine anonyme qui a écrit la vie du monarque, une œuvre d'art exquise et d'une délicatesse achevée.

L'influence de saint Éloi se fit sentir dans tout le royaume. Partout on admirait les merveilles qui sortaient de ses mains, et l'on cherchait à s'en inspirer. L'abbaye de Saint-Denis eut son école d'orfè-

vrerie, fondée par lui, et qui devint bientôt très brillante et très renommée, spécialement au temps de Charlemagne et de Louis le Débonnaire. Dans une lettre écrite par Loup, abbé de Ferrières, on voit que cette école était florissante sous le règne de ce dernier

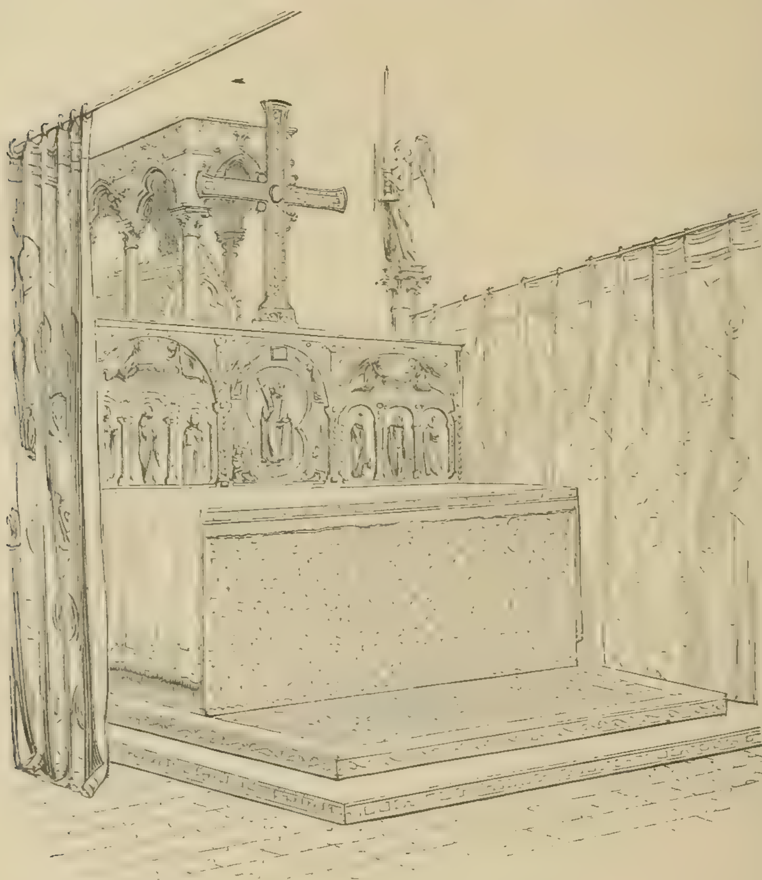


Fig. 142. — Autel de Saint-Denis.

prince, qu'elle comptait des maîtres habiles et fameux, et qu'en particulier elle venait de recevoir deux jeunes frères, qui venaient de Ferrières à Saint-Denis pour s'y perfectionner dans leur art.

Ce fut sans doute à cette époque que les orfèvres de Saint-Denis exécutèrent un merveilleux triptyque, dont Suger devait faire plus

tard un retable pour l'autel. Cette pièce, d'une beauté vraiment prodigieuse, a été détruite sous la Révolution. On peut juger de ce qu'elle devait être par un tableau de Van Eyck, qui l'a représentée avec une exactitude telle, qu'on en distingue tous les moindres détails.

Les orfèvres francs pouvaient alors faire concurrence à ceux de Byzance et recevaient des commandes des pays étrangers. C'est ainsi que le patriarche de Venise, Grado, leur envoyait de l'or pour la fabrication d'un calice destiné à l'église de Saint-Marc.

Il parait bien que, même dès les premières années du huitième siècle, si ce n'est vers la fin du septième, le procédé de la fabrication des émaux était arrivé d'Orient en Occident. Il semble, d'après la description de l'autel fabriqué sous le règne de Pépin pour la basilique de Saint-Denis, qu'on pouvait à cette époque tracer sur l'or des lettres en émail. M. Labarte, dans son grand et bel ouvrage sur les *Arts industriels*, parait être d'un avis contraire. Cependant le témoignage du religieux qui a décrit cette œuvre est formel ; et l'objet dont il parle, il l'avait sous les yeux.

« En ceste partie, écrit Dom Doublet, est le très saint autel des glorieux saints martyrs, ou bien l'autel des corps saints, à raison que leurs corps reposent sous iceluy, lequel est de porphyre grès, beau en perfection, et la partie d'au-dessus ou surface du même autel, couverte d'or fin aussi enrichi de plusieurs belles agathes et pierres précieuses. Là se voit une excellente table d'or, ornée et embellie de pierreries, qu'a fait faire jadis le roi Pépin, laquelle est carrée ; et sur les quatre côtés sont des lettres en émail sur or, les unes après les autres, en ces termes : *Bertrada Deum venerans Christoques acrata ;* et puis : *Pro Pippino rege felicissimo.* »

Le règne glorieux de Charlemagne porta au plus haut comble la prospérité du royaume. Le goût des belles choses et de tous les trésors artistiques se développa plus que jamais sous l'influence de son patronage. Pour se faire une idée du degré auquel les arts somptuaires étaient arrivés, au temps qui précéda les invasions normandes, il suffit de lire le testament d'un grand seigneur, le comte Éverard, gendre de Louis le Débonnaire, qui, en l'année 835, partageait entre

ses fils le mobilier de sa maison. Les armes y sont en première ligne. Ce sont des lames de l'acier le plus fin, à poignées d'or habilement ciselées, avec des perles et des brillants ; des ceinturons d'une richesse étonnante, où la délicatesse des broderies et la perfection des tissus dépassent le prix même de la matière ; des éperons d'or garnis de pierreries. Viennent ensuite les services de table, qui surpassent tout ce qu'on peut imaginer. Pour nous en tenir à ce qui se rapporte à nos études, voici un aperçu des trésors de sa chapelle. Ce sont d'abord deux autels d'argent, puis un autre de cristal ; des calices et des patènes d'or couverts de pierres précieuses, des couronnes et des croix d'or, des châsses, des phylactères, des évangéliaires et des missels à couvertures d'or, avec des gemmes, des cabochons de rubis, de saphirs et d'émeraudes.

Vivant au milieu d'un tel luxe, les prélats francs et les abbés, qui étaient eux-mêmes souvent de grands seigneurs, montraient partout leur empressement à décorer richement les autels des grandes églises. Angilelme, évêque d'Auxerre, contemporain de Charlemagne, fit revêtir de bas-reliefs en argent l'autel de la cathédrale de Saint-Étienne. Il y mit trois grandes couronnes de lumières et fit placer dans le sanctuaire dix candélabres d'argent. Les autels de la sainte Vierge et de saint Jean-Baptiste reçurent aussi des bas-reliefs de même nature. Bientôt ses dons se multiplièrent tellement, qu'il est impossible de les citer.

A Reims, avant la Révolution, on voyait encore l'autel dont l'archevêque Hérivée avait enrichi sa cathédrale, au commencement du dixième siècle. Après avoir donné à l'église une très grande quantité de vases sacrés, de couronnes d'or et d'argent, il voulut avoir, au milieu du chœur, un autel splendide consacré à la Sainte-Trinité. Il le couvrit entièrement de bas-reliefs en argent et fit revêtir de plaques d'or la grande croix placée par derrière. Au centre de ce parement, on voyait le CHRIST assis sur son trône, ayant à ses pieds l'archevêque Hérivée et Foulques, son prédécesseur ; puis, debout à ses côtés, Judith, femme de Charles-le-Chauve, et Ansgarde, femme de Louis le Bègue, avec Charles le Simple.

Mentionnons encore l'autel d'or de Saint-Emmerand de Ratisbonne, qui fut donné à cette église par l'empereur Arnould, en 899. La table en était portée sur huit colonnes d'or. Le *ciborium*, entièrement revêtu de feuilles du même métal, portait à son faîtage une étincelante couronne de pierres précieuses. On possédait aussi plusieurs évangéliaires d'une magnificence extraordinaire, tant pour le texte manuscrit que pour la couverture, comme on en peut juger par l'exemplaire que possède encore la bibliothèque de Munich.

La cathédrale de Sens a eu aussi son autel d'or et l'a gardé jus-

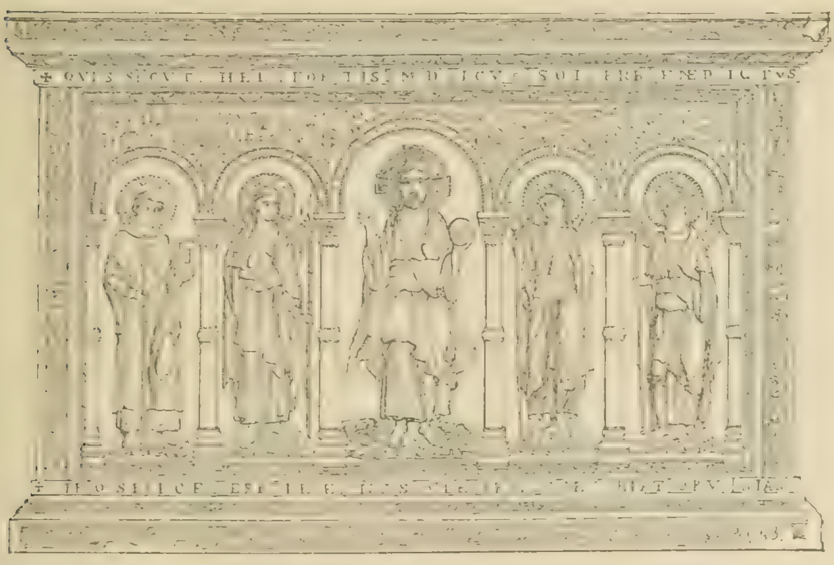


Fig. 143. — Autel de Henri II, conservé au Musée de Cluny.

qu'en 1760, où le chapitre en fit l'abandon au roi Louis XV, pour subvenir aux besoins du royaume. On en attribuait l'exécution à saint Éloi, tandis qu'il était en réalité de la fin du dixième siècle.

Enfin le musée de Cluny possède, depuis une vingtaine d'années, l'autel d'or que l'empereur Henri II donna à la cathédrale de Bâle, en reconnaissance de sa guérison miraculeuse, obtenue au mont Cassin par l'intercession de saint Benoit. Cette œuvre n'appartient pas aux dix premiers siècles, dont nous nous occupons seulement

dans cet ouvrage, mais elle en est très rapprochée, car elle ne peut être postérieure à l'année 1022.

C'est un bas-relief d'or, exécuté au repoussé, formant une table haute d'un mètre, large de 1 m. 78 centimètres, qui représente, sous une arcature romane, dont les cinq arcades reposent sur des colonnettes, cinq figures : celle du CHRIST, celle de saint Benoît et celles des saints anges Michel, Raphaël et Gabriel.

Le Sauveur, au centre, un peu plus grand que les autres, la tête ceinte d'un nimbe crucifère,couvert d'ornements et incrusté de cabochons, élève la main droite pour bénir, et de l'autre tient le globe du monde, marqué du monogramme. Deux figures d'une extrême petitesse se prosternent à ses pieds ; ce sont celles de l'empereur et de l'impératrice.

Les anges sont vêtus de robes talaires et de manteaux. Saint Michel tient la lance d'une main, de l'autre, un globe crucifère. Saint Benoît est en costume d'abbé, avec la crosse et le livre de ses *Constitutions.* Au-dessus des arcades,se détachent quatre médaillons, parmi les arabesques et les rinceaux qui décorent le fond, le soubassement et la corniche, de leurs enroulements gracieux.

Deux bandes longitudinales, l'une en haut sous la corniche, l'autre en bas au-dessus du soubassement, portent une inscription latine mélangée de grec, et même d'hébreu, assez obscure.

QUIS SICUT HEL MEDICUS FORTIS SOTER BENEDICTUS ?
PROSPICE TERRIGENAS CLEMENS MEDIATOR USIAS.

Le premier vers, suivant la place qu'on donne au point d'interrogation,peut signifier : *Quel médecin est comme Dieu, puissant, sauveur et béni ?* ou bien : *Quel est le médecin qui est fort et sauveur comme Dieu ? — Benoît.* Le second est une invocation au CHRIST : *Regarde, médiateur clément, les choses terrestres.*

L'empereur qui, pendant son sommeil au mont Cassin, avait vu le glorieux fondateur de l'Ordre des Bénédictins s'approcher de lui, lui faire une incision et extraire la pierre dont il souffrait, et qui se trouva effectivement guéri à son réveil, a voulu sans doute, au

moyen de cette ambiguïté, exprimer qu'il devait son salut à saint Benoît comme au Sauveur. Il eut pour son œuvre le rare bonheur, à une pareille époque où l'art avait péri, de mettre la main sur un bon orfèvre, nourri dans les traditions et les procédés de l'école byzantine, un artiste venu de l'Orient sans doute ; car ni dans l'Italie, ni dans la Gaule, ni dans la Germanie, on n'eût su alors exécuter un pareil travail. Mais on eût bien surpris l'impérial donateur, si on lui eût fait connaitre les destinées futures de son magnifique présent ; s'il eût vu son autel d'or, arraché du sanctuaire par la réforme protestante, enfermé trois siècles durant dans des caveaux, puis vendu à l'encan, promené par son acquéreur dans toutes les capitales, pour venir échouer enfin dans un musée français, dont il est la merveille.

Tournons maintenant nos regards du côté de l'Orient, pour y surprendre à ses débuts le courant des libéralités impériales et des richesses artistiques, qui vint incessamment grossir le trésor des sanctuaires.

La ville de Constantin, jalouse des gloires de la vieille capitale, s'efforça de la surpasser en éclat et en splendeur. Sur les rives du Bosphore, elle se plut à étaler le faste de sa nouveauté, en face de l'antique cité de Romulus, qui devait rester toutefois la reine du monde.

La Sainte-Sophie du premier empereur chrétien n'est plus. Elle a péri dans l'incendie allumé par les factions insensées des *Bleus* et des *Verts*. L'autel d'or de Pulchérie a disparu dans l'embrasement. Cette princesse, fille d'Arcadius, chargée de la tutelle de son frère, le jeune Théodore, et du gouvernement de l'empire, avait fait vœu de virginité, pour se consacrer tout entière aux affaires de l'État. En l'année 414, elle avait fait exécuter un autel d'or enrichi de pierreries, d'un travail admirable, pour perpétuer dans un monument public la mémoire de ses engagements. Une inscription, gravée sur le précieux métal, rappelait le vœu de la pieuse princesse et le don qu'elle avait fait de l'autel à la basilique de Sainte-Sophie.

De tout cela plus rien ne restait ; mais Justinien venait de monter sur le trône. Son oncle Justin lui avait laissé dans son trésor le

poids vraiment fabuleux de trois cent mille livres d'or, et l'empereur se trouvait en mesure de relever Sainte-Sophie et d'en faire le plus beau temple du monde.

Au milieu des colonnes de marbre, des gigantesques piliers, des dépouilles des vieux temples païens, les unes provenant du temple de Diane d'Éphèse et noires encore de la torche d'Érostrate, les autres enlevées au temple du Soleil à Palmyre ; parmi les tribunes de jaspe, de porphyre ou de vert antique ; sous les dômes majestueux, sous l'immense coupole, qui s'évase comme la sphère du firmament et qui étincelle comme un ciel d'or ; en ces murs entièrement revêtus de mosaïques, dont les vives couleurs semblent palpiter sur l'or qui leur sert de fond, et prolongent les rayonnements sans fin de ce prodigieux tableau, l'empereur a rêvé de donner au *Bêma* de la basilique un autel sans égal dans le monde pour un temple à nul autre pareil.

Ni la matière ni les bons ouvriers ne manquant pour une telle œuvre, elle fut telle qu'on pouvait l'attendre. Une table d'or d'une richesse inouïe, tout incrustée de pierreries et d'émaux, en formait le dessus. Elle était portée sur des colonnes d'or, resplendissantes elles-mêmes du feu des pierres et des diamants employés à profusion. Le *ciborium* qui couronnait ces magnificences ne leur était point inférieur. Nous en trouvons la description dans un auteur contemporain, Paul le Silentiaire, et aussi dans l'anonyme qui a écrit sur les monuments de Constantinople vers le onzième siècle, à une époque où ces trésors encore existants se trouvaient sous ses yeux.

Quatre colonnes d'argent doré, d'une très grande élévation, surmontées de quatre arcades, supportaient un dôme à huit pans, de forme pyramidale. Un cordon noueux suivait la courbure des arcades, serpentait à la base des pans du dôme, se redressait sur leurs arêtes et montait jusqu'au faîte. Le dôme en pyramide était d'argent décoré d'ornements niellés. Au sommet s'épanouissait une large coupe aux bords recourbés en forme de fleur de lis, dans laquelle s'arrondissait un globe d'argent doré, qui portait une grande croix d'or toute couverte de pierreries. Huit candélabres

d'argent s'élevaient à la hauteur de la base du dôme et complétaient la décoration.

Entre la description de l'anonyme et celle du Silentiaire, il n'y a que de légères différences qui s'expliquent aisément. Tout le *ciborium* est en argent, à part la croix d'or qui le domine. L'argent des colonnes, des arcades, de la fleur du sommet et du globe, est doré ; le dôme seul reste blanc, avec ses dessins en niellure.

Deux faits sont surtout curieux à noter dans le *ciborium* et dans l'autel : ici, l'emploi de l'émail, là, celui de la niellure. C'est la première fois que l'émail apparait dans l'histoire de l'art chrétien. Les émaux que nous avons signalés, en Italie et en France, sont de deux siècles postérieurs à l'époque de Justinien. Il convient donc de parler ici d'une insdustrie qui, dans les trésors artistiques, ne tardera pas à acquérir une grande importance.

Le niellure, dont il suffit de dire un mot, est elle-même une sorte d'émail. En voici le procédé : sur un fond d'argent ou d'or, on trace en creux des dessins à l'*encausis ;* puis dans ces entailles, achevées et perfectionnées au burin, on verse une matière noire et fusible formée de divers métaux, et l'on obtient ainsi des dessins d'une grande finesse, qui se détachent en noir sur le fond blanc ou jaune du métal. Telle était la pyramide du *ciborium* de Sainte-Sophie.

Quant à l'autel d'or, avons-nous dit, il était émaillé. Il n'y a pas à en douter, pour peu qu'on se rende compte de la valeur des mots chez les écrivains qui en ont fait la description. Paul le Silentiaire, qui écrit en vers et ne vise pas à une parfaite exactitude, se borne à dire que la table, les colonnes et le soubassement de l'autel resplendissent de diverses couleurs, ce qui pourrait être l'effet des pierres aussi bien que des émaux ; mais l'anonyme du onzième siècle est plus explicite. « Qui ne resterait stupéfait, écrit-il, à l'aspect des splendeurs de la table sainte ? Qui pourrait en comprendre l'exécution, lorsqu'on la voit scintiller diversement sous les couleurs les plus variées, tantôt briller à la façon des saphirs, lancer des rayons multiples, suivant la nature de la coloration des pierres fines, des perles et des métaux de toutes sortes dont elle est enrichie ? »

L'émail n'est pas nommé, et il n'y a pas lieu de s'en étonner. On en sait à peine le nom. On l'a désigné longtemps par le mot *electrum*, depuis le temps où Justin Ier, oncle de Justinien, a envoyé au pape Hormisdas une lampe émaillée *(gabata electrinum)* pour être suspendue devant l'autel ; le livre *Pontifical* a conservé l'expression et l'a toujours appliquée à ce procédé, dont l'Italie n'avait pas encore le secret, jusqu'au jour où Anastase, vers la fin du neuvième siècle, a créé un mot nouveau, *smaltum*, pour désigner l'émail.

On n'a pas la forme des dessins exécutés en émail sur l'autel de Sainte-Sophie. Il y a tout lieu de croire qu'on n'en était pas encore arrivé à représenter de la sorte des personnages, des fleurs ou des animaux ; les écrivains n'auraient pas manqué d'en parler; mais, tel qu'il était, l'autel parut si merveilleux,qu'on imagina,pour en détailler la composition, les explications les plus étranges. Cedrenus s'est fait au seizième siècle, alors que l'œuvre de Justinien n'existait plus, l'interprète des traditions qui s'étaient répandues ; il a exposé une méthode fantastique qui n'eût donné que de pauvres résultats. « Justinien, a-t-il dit, construisit encore la sainte table, que rien ne saurait égaler. Elle était composée d'or, d'argent, de pierres de toutes sortes, de diverses espèces de bois et de métaux, de toutes les choses enfin que peuvent contenir la terre, la mer et le monde entier. De toutes ces matières par lui rassemblées, le plus grand nombre très précieuses, quelques-unes seulement de moindre valeur, il fit fondre celles qui étaient fusibles, y ajouta celles qui étaient sèches, et, versant le mélange dans une empreinte, il acheva l'ouvrage. » Évidemment Cedrenus veut expliquer ici la fabrication de l'émail, mais il n'y comprend pas grand'chose. Tout ce qu'il sait, c'est qu'il doit y avoir une matière fusible, qui est le verre, et une matière sèche, l'oxyde qui le colore.Codin, au quinzième siècle,en sait encore moins que lui. « De l'avis commun de tout le monde, on réunit de l'or, de l'argent, des pierres fines, des perles, du cuivre, du fer, du plomb et du verre, pour fabriquer le saint autel. Après avoir broyé et mêlé toutes ces matières, on les jeta ensemble dans le creuset et l'on obtint ainsi le dessus de l'autel. »

Nicétas, qui avait assisté à la prise de Constantinople par les croisés et à la destruction de l'autel, est plus exact et plus clair. « La sainte table, dit-il, est un composé de différentes matières précieuses, assemblées par le feu et réunies l'une à l'autre en une seule masse de diverses couleurs et d'une beauté parfaite. Elle fut brisée en morceaux et partagée par les soldats. » Enfin, un très vieux manuscrit de la bibliothèque nationale dit expressément : « L'électron, c'est de l'or allotype mêlé avec du verre, accompagné de pierres fines, et c'est de cette manière que fut composée la table de l'autel de Sainte-Sophie. »

Nous trouvons donc tout à fait acceptable l'opinion de M. Labarte, qui pense que, en dépit de la confusion des explications, l'emploi de l'émail est ici assez bien indiqué ; mais il faut maintenant que nous nous rendions compte de cette composition, un peu mieux qu'il n'est possible de le faire au moyen des expositions naïves des auteurs cités précédemment

On donne le nom d'émail à des matières vitreuses, fondues et colorées par des oxydes métalliques, puis appliquées sur des métaux ; ou même sur des verres et des poteries.

Les émaux sur métaux sont de différentes sortes, suivant le mode de leur application. Ils sont peints quand ils sont mis au pinceau ; le métal fait alors simplement l'office de la toile qui reçoit la couleur, dans un tableau. Ils sont dits translucides quand, sur des ciselures en relief qui expriment sur le métal les formes du dessin, ils sont appliqués clairs et transparents sans aucune opacité. Ils sont enfin incrustés, — et ce sont les plus nombreux, — quand ils sont versés et solidifiés dans les interstices du métal préparé pour les recevoir.

Dans cette dernière classe, de beaucoup la plus importante, on distingue les émaux cloisonnés et les émaux champlevés. Bien qu'il n'entre pas dans notre sujet de donner les procédés de l'industrie dans les arts, il nous semble utile cependant de dire ce qu'on entend par ces mots, qui se rencontrent fréquemment, et dont on ne peut se rendre compte que par la connaissance du mode de fabrication qui est propre à chaque genre.

Pour faire un émail cloisonné, l'artiste prend une plaque de métal et la garnit d'un léger rebord, élevé à la hauteur où doit affleurer l'émail. Sur cette plaque, il dispose de petites bandelettes très minces, ayant exactement le même relief que le bord, formant par leurs arêtes le trait du sujet qu'il veut représenter. Il les fixe solidement sur le fond et, sur sa pièce ainsi préparée, il applique l'émail réduit en poudre très fine, et l'humecte de manière à en faire une pâte. Sui-



Fig. 144. — Écusson de croix limousine émaillée. Musée chrétien du Vatican.

vant les exigences de l'image et le goût de l'émailleur, cette pâte diversement colorée est introduite dans les interstices que forment les bandelettes, jusqu'à ce que la pièce soit remplie. Elle est alors soumise à l'action du feu ; la matière de l'émail y devient adhérente, prend la consistance de la pierre, et donne ainsi la couleur voulue au dessin, dont le trait est figuré par les arêtes métalliques.

Dans les émaux champlevés, le procédé diffère. L'artiste, ayant préalablement tracé son dessin sur un métal d'une certaine épais-

seur, le fouille dans tous les endroits où l'émail doit être introduit, de façon à ne laisser en relief que les contours de ses figures; après quoi, il remplit de pâtes d'émail toutes les cavités qu'il a creusées. Il n'a de la sorte qu'une simple silhouette ; mais s'il veut donner plus de fini à son œuvre, il a soin de laisser encore en relief, dans les cavités, tous les traits qui doivent faire valoir les détails et accuser les formes ; ces lignes, ménagées de la sorte par le burin comme dans une gravure, demeurent apparentes et tiennent lieu des hachures au moyen desquelles on figure les reliefs et les ombres.

Les anciens avaient connu l'émail et possédaient le secret de l'appliquer sur les métaux. Il existe des pièces émaillées d'une très haute antiquité, dont la provenance n'est pas douteuse et qui ont été fabriquées par les Égyptiens. Les auteurs grecs, Homère, Hésiode, Sophocle et Aristophane, la Bible elle-même, parlent de l'*électron*. C'est le mot dont le moine Théophile se sert pour désigner les émaux byzantins, et il y a tout lieu de croire qu'il a la même signification chez les écrivains qui l'ont précédé. On pourrait le contester, si les tombeaux n'avaient pas fait leurs révélations et mis à jour de nombreux bijoux émaillés, les uns grecs, les autres étrusques, de telle façon que le doute aujourd'hui n'est plus permis. C'est ainsi qu'on peut voir la couronne étrusque du musée Campana, le collier de la collection de South Kensington, des boucles d'oreilles avec des cygnes, des colombes en émail, etc. A quelle époque et sous quelles influences le secret de cet art s'est-il perdu? car il est certain qu'il a disparu pendant plusieurs siècles. On en est réduit à des conjectures à cet égard. Il semble que les Grecs ont cessé de fabriquer l'émail, deux ou trois cents ans avant J.-C. Il résulte d'un passage de Pline que, l'an 80 de notre ère, les Romains ne le connaissaient plus.

Au troisième siècle, Philostrate signale, comme une chose extraordinaire, l'apparition de produits émaillés chez les Celtes, voisins de l'Océan. C'est l'époque de la dominasion romaine dant les Gaules, et il semble bien que les procédés oubliés de cet art ont été, aux environs de cette période, et peut-être sous l'influence du génie

romain, appliqués chez nos ancêtres avec certain succès ; car on a des émaux assez remarquables de la période mérovingienne primitive. La découverte du tombeau de Chilpéric a mis au jour un certain nombre d'objets émaillés d'une très grande perfection ; mais il est probable que dans les guerres de l'invasion franque, et au milieu des désastres qui en furent la suite, les secrets de la fabrication se perdirent. Peut-être n'y avait-il dans nos contrées qu'une ou deux fabriques. Elles auront été détruites par les Barbares, et les ouvriers seront morts, emportant avec eux dans la tombe une industrie que l'Occident ne devait pas retrouver de sitôt. Il semble que déjà il n'y en avait plus trace, au temps de saint Paulin de Nole, de Sidoine Apollinaire et de Prudence, car ces écrivains n'y font pas la plus



Fig. 145. — Agrafe et abeille en or émaillé, trouvées dans le tombeau de Chilpéric.

légère allusion. Ceux qui viennent après eux, les Grégoire de Tours et les Frédégaire, se taisent également.

C'est en Orient que le fil des traditions rompues semble s'être renoué, au temps de l'empereur Justin I[er], pour reprendre sous Justinien la trame brillante du passé. Les magnificences de l'empereur qui releva Sainte-Sophie ne furent jamais dépassées dans la suite ; mais les inépuisables richesses accumulées aux rives du Bosphore continuèrent de se répandre en chefs-d'œuvre de tous genres dans les églises d'Orient, jusqu'au jour où la persécution des iconoclastes eut la rage de tout briser et de tout détruire, sans y pouvoir jamais toutefois complètement réussir. Les empereurs, redevenus catholiques et amis des arts, ne tardèrent pas en effet à prendre des folies du schisme une éclatante revanche. Basile le Macédonien en fut l'un des plus ardents promoteurs. Il fit construire sa

nouvelle basilique, et s'appliqua à la décorer avec un luxe qui dépassât tout ce qu'on avait vu jusque-là. Il faudrait pouvoir en donner la description complète, telle qu'elle se trouve dans la vie de Basile, écrite par Constantin Porphyrogenète.

« Cette église, y est-il dit, l'empereur la présenta au CHRIST comme une fiancée toute parée et tout embellie d'or et d'argent, de perles fines, de marbres aux couleurs chatoyantes, de tissus de soie et de mosaïques. » Après avoir décrit les splendeurs de l'*atrium*, les portiques extérieurs et la fontaine, avec ses deux grands lions taillés dans le marbre, l'écrivain impérial ajoute : « L'intérieur de l'église est tout entier revêtu d'or ou d'argent. Tantôt ces précieux métaux sont appliqués sur le verre des mosaïques, tantôt ils sont étendus en lames sur les murailles, tantôt ils entrent en composition avec d'autres matières plus riches encore. Les quelques parties du monument que l'or et l'argent ne recouvrent pas sont décorées des marbres les plus variés et les plus curieusement travaillés. Les murs qui en sont revêtus ont un éclat prodigieux. La clôture qui ferme le sanctuaire, les colonnes qui s'élèvent à l'entour, l'architrave qui les unit, les tables saintes, celle du saint sacrifice et les deux autres qui reçoivent les objets nécessaires au service divin, les marches qui y conduisent, tout est d'argent doré, étincelant de pierreries et de perles fines. Quant à l'autel lui-même, il est d'une composition plus précieuse que l'or ; le *ciborium* avec son baldaquin et ses colonnes est tout entier d'argent dore. »

L'imagination se fatigue à poursuivre ces éblouissements et ces féeries. Dans ce merveilleux monument, on ne voit aucun travail de sculpture proprement dite, si ce n'est les deux lions de l'*atrium*. Tout le reste a été l'affaire du marbrier, du mosaïste ou de l'orfèvre On peut en conclure que les iconoclastes avaient porté un coup fatal à l'art de la statuaire. On ne pouvait point persécuter les artistes, près d'un siècle durant, sans arriver à de lamentables résultats.

Les peintres avaient bien pu se cacher, travailler en secret, mais le sculpteur en grand n'avait pu exercer son art ; il avait disparu sur toute la surface de l'empire ; quand la paix fut rendue à l'Église, on

ne put l'improviser subitement pour le faire concourir à la décoration des monuments religieux. La grande statuaire était morte en Orient, et si durables ont été les suites de la catastrophe, que jamais plus cette branche de l'art n'a su y refleurir.

Toutefois, tandis que le tronc principal était ainsi frappé, un rejeton plus modeste prospérait à ses côtés. En vain l'hérésie triomphait-elle par la violence, le sculpteur sur métal et sur ivoire trouvait à son travail de nombreux encouragements. Plus la persécution s'acharnait contre les saintes images, plus elle les rendait vénérables aux fidèles, plus chez eux s'accroissait le désir d'en posséder. Les saintes figures proscrites se réfugiaient sur de petits objets, qu'on pouvait aisément dérober à toutes les recherches. Les diptyques portatifs, en bois ou en ivoire, déjà usités depuis longtemps, les tableaux à volets, peints ou émaillés, se multiplièrent et donnèrent lieu à des œuvres remarquables que nous aurons l'occasion d'étudier bientôt.

Chapitre Dix-Septième.

LES VASES SACRÉS ET LES VÊTEMENTS SACERDOTAUX.

PARMI les innombrables trésors dont l'antiquité chrétienne avait enrichi les basiliques, il faut placer en première ligne, en raison de leur destination, les vases qui ont été plus directement affectés au service de l'autel ; et à ce titre, c'est au calice qu'appartient la place d'honneur, parce qu'il entre, comme instrument premier et nécessaire, dans la célébration des saints mystères.

Depuis le jour où le Seigneur le prit entre ses mains et dit en le présentant à ses apôtres : « Ceci est mon sang, » il a toujours été l'objet de l'amour et de la vénération des fidèles. Saint Paul l'appelle le calice de bénédiction ; il y voit la participation au sang du Sauveur. Saint Optat de Milève dit que c'est la coupe qui porte le sang du CHRIST, et les saints docteurs l'appellent tantôt le vase mystique, tantôt le vase du Seigneur : *Vas mysticum, vas Dominicum.*

La matière n'en fut pas toujours précieuse aux premiers siècles. Une pauvre coupe en bois contint plus d'une fois, en ces âges primitifs, le breuvage divin. Alors, suivant l'expression de saint Boniface, archevêque de Mayence, qui vécut vers le milieu du huitième siècle, des prêtres d'or offraient le saint sacrifice dans des calices de bois, tandis que de son temps, ajoutait le saint prélat, on voyait des prêtres de bois se servir de calices d'or. Cependant, à une époque qui touche de très près aux origines chrétiennes, l'usage du verre étant devenu général, on trouva qu'une matière ligneuse offrait, par sa porosité, de très graves inconvénients, et l'on adopta le plus souvent l'usage des coupes en verre.

L'ordonnance du pape Zéphyrin à cet égard ne fit sans doute que confirmer une coutume déjà universellement suivie.

Il est probable que beaucoup de verres à fond d'or, trouvés en si grand nombre dans les catacombes et dont Buonarotti, Garucci et d'autres antiquaires ont reproduit le dessin et la peinture, ont servi de calices, tantôt accidentellement, tantôt en vertu d'une destination spéciale. Il n'est pas douteux, en effet, que ces vases historiés aient été employés dans les festins fraternels que se donnaient les

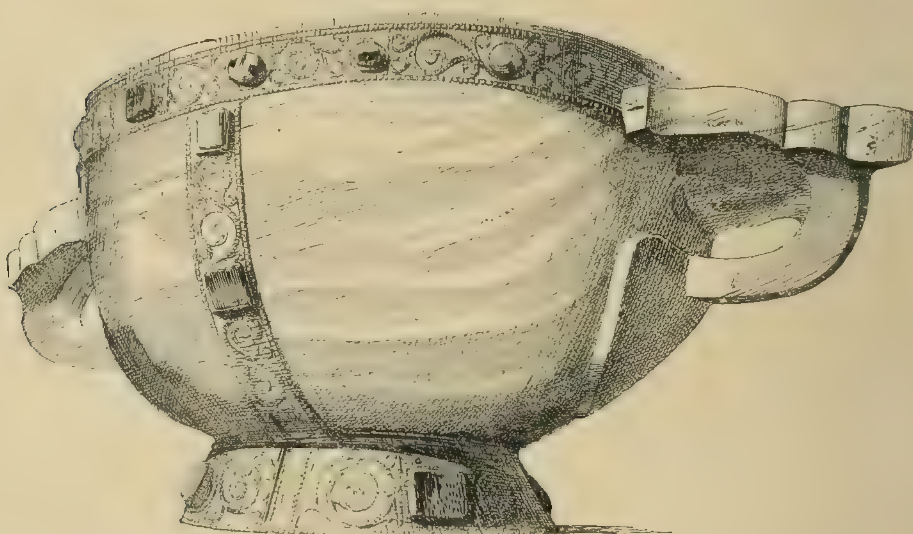


Fig. 146. — Calice en agate, du Trésor de Sainte-Marie, à Venise.
d'après ROHAULT DE FLEURY. *(La Messe.)*

chrétiens, à l'occasion des fêtes des martyrs, des funérailles et des noces, dans ces repas qu'on appelait *agapes*, d'un mot grec qui signifie charité ; car on y voit fréquemment des inscriptions et des symboles qui font allusion à ces différentes sortes d'agapes. Or, aux origines du christianisme, en mémoire de la Cène, dans laquelle le Sauveur avait institué la sainte eucharistie, on célébrait les agapes avant la communion, comme l'attestent les Actes des apôtres ; et cet usage, bien qu'il eût été, dès les temps apostoliques, réformé

à cause des abus, persévéra pendant les deux ou trois premiers siècles, sinon d'une manière habituelle, du moins en de nombreuses circonstances. D'ailleurs, en ces temps de persécution, où la communion se faisait sous les deux espèces, il était convenable et commode que chaque fidèle eût son calice. Le diacre y versait d'une coupe plus grande le vin eucharistique. Le vase qui avait reçu de la sorte le vin du Seigneur, qu'il gardât ou non sa consécration et son usage, n'en était pas moins sanctifié ; quand on l'incrustait dans le ciment d'un tombeau, auprès de la dépouille mortelle d'un chrétien qui peut-être y avait puisé lui-même le sang du CHRIST, il donnait à cette sépulture la plus haute sanctification ; c'était pour celui qu'on avait perdu un gage d'espérance et de vie.

Les métaux précieux furent aussi employés de bonne heure à la confection des vases sacrés. La foi chrétienne ne fut point, même aux premiers jours, le partage exclusif des esclaves et des pauvres ; des hommes opulents, des nobles et des patriciens en faisaient profession ; ceux que la fortune avait favorisés devaient avoir à cœur de prélever sur leurs revenus un tribut, qui pût assurer à la célébration des saints mystères un caractère de dignité et de splendeur. Il y a tout lieu de croire que, dès le temps de Tertullien, la plupart des calices, ceux du moins dont le prêtre se servait, étaient en argent ou en or, bien qu'on n'en puisse fournir ni une preuve matérielle, ni un témoignage écrit. Trente années après, le pape saint Urbain fit renouveler à Rome tous les vases sacrés et prescrivit l'emploi de l'argent ; nous savons, entre autres, qu'on fabriqua sur son ordre vingt-cinq grandes patènes de ce métal. Buonarotti a signalé un calice d'argent qui a été trouvé dans le cimetière de la *Via Salara* et qui doit appartenir à une époque très primitive.

La fragilité du verre fut sans doute le motif qui fit de bonne heure abandonner cette matière dans la confection des vases sacrés. Il n'y eut bientôt plus à s'en servir que les églises pauvres et les monastères qui se trouvaient dans les mêmes conditions ; encore y employa-t-on bientôt de préférence le cuivre et l'étain. En l'année 805, le concile de Reims proscrivit absolument les calices de bois

ou de verre. Toutefois, le cristal fut considéré comme une matière de luxe, ayant par elle-même une assez grande solidité, surtout quand elle se trouvait enchâssée dans un métal, pour qu'on en tolérât l'usage ; à l'époque Carlovingienne, on voit, dans l'inventaire du comte Éverard, qu'il y avait dans sa chapelle un calice de cristal monté en or.

Les richesses des églises étaient sujettes d'ailleurs à bien des vicissitudes. Ce n'était pas seulement la guerre, la conquête barbare, le pillage qui les en dépouillait ; les vainqueurs respectaient souvent



Fig. 147. — Calice destiné à la communion des fidèles, conservé à l'abbaye de Welters, près Inspruck.

les trésors sacrés, et les pontifes étaient admis parfois à les réclamer, comme le fit saint Remy auprès de Clovis ; mais il arrivait plus fréquemment, en ces temps malheureux, que l'évêque, pour soulager les misères de son peuple, vendait les vases du sanctuaire et en distribuait le prix aux pauvres. Les plus humbles matières alors suffisaient au service de l'autel, en attendant que de pieuses libéralités vinssent remplacer les métaux précieux livrés au profit des pauvres.

Dans leur forme générale, les calices ont été dès l'origine ce qu'ils

sont aujourd'hui : une coupe plus ou moins haute et large, plus ou moins évasée, soutenue par une tige à un ou plusieurs nœuds, avec un pied, tantôt plat, tantôt hémisphérique ou conique. Souvent aussi ils avaient des anses. Mabillon remarque qu'il est dit, dans l'*Ordo* romain de Grégoire le Grand, que le prêtre, à ces paroles de la sainte messe : *Per ipsum et cum ipso,* doit prendre le calice par les anses et le tenir élevé devant lui. Dans le bas-relief de la façade de l'église de Monza, on voit encore reproduites au sixième siècle, par le ciseau du sculpteur, les quatre coupes qui furent données à la basilique par la princesse Théodelinde. Elles sont petites et de forme semi-ovoïde. Deux d'entre elles portent des anses, les autres n'en ont pas. On voit des vases analogues sur quelques monnaies mérovingiennes. Ce sont les plus anciens monuments qui puissent nous donner une idée de la forme qu'avaient les calices en ces âges reculés.

Les vases sacrés dont on se servait pour offrir le saint sacrifice ne purent jamais avoir une très grande dimension ; il fallait toujours que le prêtre pût les soulever aisément ; mais ceux dans lesquels on puisait le breuvage eucharistique pour le distribuer aux fidèles, avaient beaucoup plus d'ampleur. On les appelait calices ministériels ; on les plaçait sur l'autel, et le nombre des communiants en exigeait souvent plusieurs. A l'occasion de son couronnement, Charlemagne offrit trois grands calices ministériels à la basilique de Saint-Pierre. Ils étaient en or très pur, ornés de pierres précieuses, et pesaient, l'un cinquante-huit livres, un autre, trente-six, et le troisième, trente-sept. On cite un de ces calices qui n'avait pas moins d'un mètre de hauteur, que possédait le trésor de la basilique de Mayence. Un homme ne suffisait pas à le porter.

Ce fut sur un calice ministériel que saint Remi fit graver cette touchante inscription, qui ne rappelait pas seulement l'offrande faite par le pontife, mais qui exprimait encore la destination du vase sacré :

Hauriat hinc populus vitam de sanguine sacro,
Injecto aeternus quem fudit de sanguine CHRISTUS ;
Remigius reddit Domino sua vota sacerdos.

« Que le peuple fidèle puise ici la vie, dans le sang sacré que le CHRIST éternel versa de son côté ouvert. Le prêtre Remi rend ses vœux au Seigneur. »

Les inscriptions des calices sont ordinairement moins développées que celle-ci ; elles se bornent à indiquer le nom du donateur et celui de l'église ou du saint à qui l'offrande est faite. On lit sur un calice offert à Saint-Zacharie de Ravenne par la princesse Galla Placidia : *Offero S.ᵗ Zachariae, Galla Placidia Augusta.*

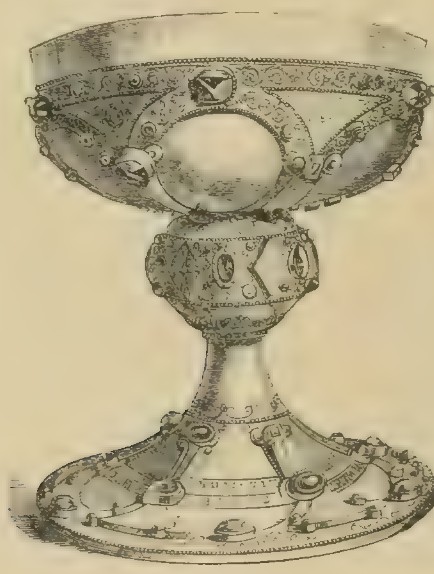


Fig. 148. — Calice de Saint-Remi. (Bibliothèque Nationale, à Paris).

Il est bien regrettable que les monuments de ce genre, se rapportant à ces époques éloignées, aient péri à peu près universellement, que le prix de la matière ait été un appât pour la cupidité et une cause infaillible de ruine pour ces trésors. C'est à peine si l'on peut aujourd'hui, à défaut des objets, en offrir au moins des images à la curiosité qui s'intéresse aux origines de l'orfèvrerie chrétienne.

L'église de Sainte-Anastasie à Rome garde encore, au dire de Crescimbeni, un calice qui a servi à saint Jérôme ; il est en cuivre,

avec une coupe de faïence grossière. La destination qu'on lui attribue n'est rien moins que certaine : il est douteux que saint Jérome ait célébré jamais les saints mystères. Le vase de Sainte-Anastasie n'en est pas moins curieux et sa haute antiquité paraît tout à fait indubitable.

Parmi les très rares spécimens des plus anciens calices actuellement existants, il faut citer le vase trouvé à Gourdon, village de l'arrondissement de Châlon-sur-Saône, en l'année 1845. Une bergère le découvrit sous une large brique romaine, avec un plateau d'or massif et plus d'une centaine de pièces d'or à l'effigie des empereurs d'Orient du cinquième ou du sixième siècle.

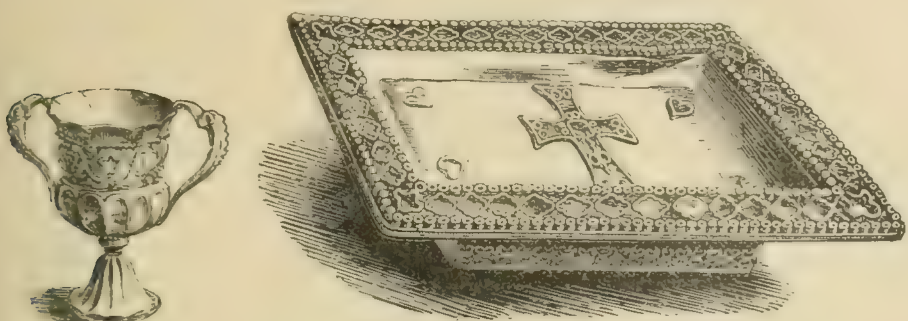


Fig. 149 et 149bis. — Calice et plateau d'or de Gourdon.

Ce plateau d'or n'a que sept centimètres et demi de hauteur. Malgré ces petites dimensions, on tient pour certain qu'il a servi de calice et qu'il a fait partie de la chapelle de Sigismond, roi de Bourgogne, au commencement du sixième siècle.

La forme est absolument celle des anciens calices. C'est une coupe supportée par un pied conique et décorée de cannelures dans sa partie inférieure, avec une couronne de feuillages, des cordonnets granulés et des fils d'or au-dessus. Les feuilles sont au nombre de six, dont trois cordiformes, en terre cuite rouge, serties dans l'or ; les trois autres sont des feuilles de vigne en turquoises. Le pied est cannelé comme la coupe. Deux anses élégantes partent des bords du

vase et viennent s'attacher à la panse ; elles se terminent en haut par une tête de griffon aux yeux de grenat.

Le plateau d'or de cette coupe n'est pas moins curieux. Il a dû servir d'autel portatif pour célébrer la messe quand on se servait de ce curieux petit calice. Cet autel était lui-même très petit : il n'a pas plus de dix-neuf centimètres de longueur sur treize de largeur. C'est un parallélogramme, avec une bordure plate formant la partie supérieure, laquelle est ornée de quatre trèfles aux angles, de cordonnets granulés, de losanges à cloisons d'or où s'enchâssent des verres de couleur. Le fond du plateau porte à ses quatre angles des cœurs en turquoises ; au milieu, une croix pattée en verre rouge. Ces plaques de couleur sont serties avec un tel art qu'on a voulu y voir des émaux. La provenance, la date, le mode d'exécution, rendaient cette supposition probable au premier coup d'œil.

Ces bijoux sont d'origine byzantine ; ils ont été envoyés dans nos contrées au temps de l'empereur Justin, le même qui fit don au souverain-pontife d'une lampe émaillée ; car les monnaies trouvées à Gourdon sont, les unes, celles des empereurs plus anciens, usées par le frottement et par l'usage, les autres, celles d'Anastase et de Justin, absolument neuves et intactes. Sigismond était alors roi de Bourgogne ; il venait de se convertir de l'arianisme au catholicisme, et avait été reconnu patrice par l'empereur Justin ; ce prince, à cette occasion, lui avait envoyé ce précieux trésor. Le roi bourguignon ne trouva pas la sécurité dans ses nouveaux titres. Pressé au midi par les armées de Théodoric, au nord par les fils de Clovis, il dut songer à mettre ses richesses en sûreté ; bientôt après, il était livré aux Francs et égorgé. Les églises et les palais de son royaume furent dévastés et pillés ; mais le trésor de Gourdon, sous la brique romaine qui le recouvrait, échappa aux vainqueurs, et, après un laps de plus de treize siècles, il est venu enrichir la collection du cabinet des médailles.

On a pu voir encore à l'exposition de Vienne, en 1861, un autre calice, un peu moins ancien, qui avait été fabriqué pour Tassilo, duc de Bavière, vers la fin du huitième siècle. Tassilo fut condamné à

mort par Charlemagne en 788. On lui fit grâce de la vie en l'enfermant avec son fils dans un couvent. On lit sur cette coupe cette inscription : *Tassilo dux fortis.* C'est un vase en cuivre doré, monté sur un pied, enrichi de figures et de lames d'argent incrustées et niellées. La figure du CHRIST, entourée des quatre symboles évangéliques en argent niellé, se dessine sur la coupe, dans un lacis de filets entrecroisés ; le pied est orné de quatre médaillons, avec des



Fig. 150. — Calice de Tassilo, conservé à Kremsmunster. (VIIIe siècle.)

bustes de saints. C'est un travail barbare, qui ne rappelle en rien la finesse des œuvres byzantines et qui a dû être exécuté dans les pays d'outre-Rhin, aux premiers temps de la renaissance Carlovingienne.

L'abbaye de Chelles, auprès de Paris, a possédé jusqu'en 1793, époque où il alla se perdre à la Monnaie, un magnifique calice dont il nous reste à parler. D'après une tradition que l'examen le plus minutieux ne saurait démentir, il avait été fabriqué par saint Éloi pour la reine Bathilde. Cette princesse l'avait offert au monastère fondé par sainte Clotilde ; elle venait de le rebâtir et elle y voulait mourir.

Cette pièce, dont la perte est infiniment regrettable, était peut-être le plus curieux monument de l'orfèvrerie mérovingienne. On eût pu éclaircir avec elle des questions d'un haut intérêt, sur lesquelles les dessins que nous avons, si exacts qu'ils soient, ne peuvent jeter qu'une lumière assez imparfaite. Du Saussay en a fait la gravure en l'année 1651, et depuis il a été minutieusement décrit par Dom Martène et par Dom Durand, de telle sorte qu'il serait possible de le reconstituer aujourd'hui.

C'était un calice d'un pied de hauteur, dont la coupe occupait la moitié et n'avait pas moins d'un demi-pied de diamètre à son ouverture. Sans anses et trop petit pour appartenir à la classe des calices dits ministériels, il était cependant plus grand que ceux qui servaient à la célébration des saints mystères. Il dut être toutefois employé à cet usage dans les circonstances où l'évêque avait à faire communier tout son clergé. Sa contenance d'un demi-litre pouvait largement suffire à cette destination.

C'était un vase tout en or, sans alliage, composé d'un gobelet tronçonique, clos à sa base par un hémisphère, avec un nœud ovoïde et un pied conique. En haut de la coupe, circule une large couronne de plaques elliptiques qui portent chacune un gros cabochon. Une couronne semblable règne à la base du gobelet; entre les deux guirlandes, s'élancent en ligne verticale dix rangées de perles et dix baguettes métalliques, régulièrement coupées en échelons. Les trapèzes formés par ces lignes sont échiquetés de petits carrés rouges, bleus et blancs. Le nœud comprimé entre deux bagues de perles est orné de quatre bandeaux, que sépare un petit cercle cantonné de quatre perles. Des galons métalliques se croisent sur le pied et forment des losanges.

Ce sont bien là les formes antiques de l'époque mérovingienne, avec toute l'ornementation du temps. L'étude la plus attentive des bijoux francs comparés aux pièces d'orfèvrerie orientale, confirme la date à laquelle on fait remonter ce précieux travail.

Ici seulement surgit une grave question, qui déjà s'est trouvée posée au sujet du vase et du plateau de Gourdon, et qu'il n'est point

facile de résoudre. Dom Martène, après avoir examiné de très près le calice de saint Éloi, n'a point hésité à dire qu'il était émaillé. Les parallélogrammes tracés par les filets métalliques et échiquetés de diverses couleurs lui ont incontestablement produit cet effet ; mais ne s'est-il pas trompé et n'y a-t-il pas eu ici une méprise analogue à celle qui s'est produite à propos du vase de Gourdon ? L'émail même était-il connu chez les Francs au temps de saint Éloi ? On croit généralement que nos contrées, après en avoir possédé le secret sous les premiers Mérovingiens, en avaient perdu l'usage. Le grand orfèvre l'aurait-il retrouvé? Un savant antiquaire, M. l'abbé Texier, n'hésite pas à le croire et à mettre saint Éloi en tête des émailleurs limousins.

Mais cette opinion, que nous avions suivie dans un ouvrage, où la question était tout à fait secondaire (*Les grands pèlerinages et leurs sanctuaires*, tome II, page 148), ne paraît pas se confirmer. Il résulte des remarquables études de MM. Labarte et de Linas que saint Éloi fut un sertisseur habile, un merveilleux monteur en pierreries, mais qu'il ne fut jamais un émailleur. L'erreur de Dom Martène s'explique d'ailleurs. Un homme du métier, un orfèvre, eût seul été capable de constater la nature de ces petites plaques de verre, incrustées à froid dans l'or, comme cela se pratiquait alors, et de les distinguer de l'émail. Dom Martène s'en est tenu aux apparences ; les petits carrés rouges, formés sans doute avec des grenats, les autres avec des verres coloriés en blanc ou en bleu, il les a pris pour des émaux. M. l'abbé Cochet possédait un bouton en or, travaillé de la sorte, où l'incrustation est si fine, qu'on ne saurait dire sans peine s'il est décoré de verre ou d'émail. On n'a donc, il faut le reconnaitre, aucun indice qui puisse permettre de fixer à l'époque de saint Éloi la réapparition de l'émail dans les Gaules.

Tant que dura la période carlovingienne, les calices affectèrent les formes qu'on leur avait données anciennement ; la coupe resta ovoïde et ne s'arrondit en hémisphère que dans le cours du onzième siècle ; nous n'avons plus présentement à poursuivre cette étude.

Au calice se rattache directement la patène, qui concourt avec lui à la célébration du saint sacrifice. Elle doit son nom à sa forme

ouverte et aplatie : *patena, vas patens.* Elle remonte comme le calice à la plus haute antiquité et fut fabriquée des mêmes matières. Il y en avait aussi de deux sortes, les unes petites, comme celles dont le prêtre se sert aujourd'hui, les autres fort grandes et faites pour porter les pains eucharistiques qu'on distribuait aux fidèles. Ces dernières étaient quelquefois d'un poids considérable. Au temps du pape Léon III, il est fait mention d'une patène d'or pesant 28 livres, 9 onces. Elles étaient les unes et les autres ornées d'images tantôt

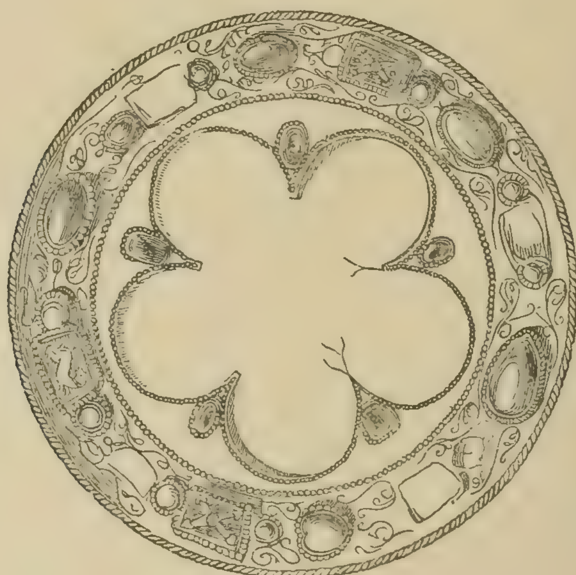


Fig. 152. — Patène de Saint-Gozlin, (Xe siècle), conservée à Nancy.

ciselées tantôt niellées ou émaillées. Celle dont se servait saint Pierre Chrysologue portait un agneau avec la croix ; c'est le sujet qu'on voit encore le plus souvent sur les patènes de nos jours. L'usage des grandes patènes ministérielles s'est conservé beaucoup plus longtemps en Orient qu'en Occident.

Auprès de ces vases sacrés,dont l'importance a toujours été capitale dans le culte chrétien, ils eurent un rôle bien modeste en apparence, ces instruments avec lesquels on puisait le vin consacré dans les

calices ministériels. C'étaient de simples chalumeaux, de paille ou de bois peut-être dans les premiers temps, des tubes de verre ensuite, et bientôt après des objets d'or et d'argent richement travaillés. Leur contact immédiat avec le sang divin leur donne toutefois un rang de premier ordre. Leur existence nous révèle en même temps un côté des usages chrétiens de l'antiquité, qu'il n'est point inutile de connaître. On se servait habituellement de ces instruments dans la communion des fidèles sous l'espèce du vin. On les tenait en grand honneur, et les matières les plus précieuses ne tardèrent pas à entrer dans leur composition. On en a la preuve dans un inventaire du Saint-Siège dressé à une époque relativement récente, en 1293, mais qui se rapporte sans aucun doute à des objets d'une haute antiquité. Sous ce titre : *Calami ad sacrificandum*, on y lit : « Un chalumeau d'or avec six rubis, six saphirs, une émeraude, vingt-trois perles et des globules en filigrane... » Dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale (n° 5180) on trouve mentionné également un chalumeau d'or, avec deux petits manches et un petit pommeau décoré de niellures.

Un autre vase eucharistique qui, s'il ne remonte pas aux origines premières du christianisme, en est au moins très voisin, c'est la colombe ou le colombaire, où la sainte Eucharistie fut conservée de bonne heure sous l'espèce du pain, spécialement en faveur des malades auxquels il fallait la porter. Les premiers ciboires prirent le nom et la forme de la colombe, sans doute parce que la colombe fut avec l'agneau une des figures du Sauveur qui eut le plus de faveur aux premiers siècles de l'Église. Ces vases sacrés en or, en argent ou en cuivre, étaient attachés par des chaînettes au *ciborium* et suspendus un peu au-dessus de l'autel. Mabillon fait mention de plusieurs de ces colombes eucharistiques qui existaient encore de son temps. Il y en avait une, qu'il a vue, au monastère de Bobbio, une autre dans l'église de Saint-Nazaire, à Milan. Cette dernière est en cuivre dorée à l'intérieur, extérieurement revêtue d'émail.

Aucun monument de ce genre remontant aux siècles tout à fait primitifs n'est venu jusqu'à nous ; mais il n'est pas douteux que

l'usage de la colombe eucharistique n'ait été introduit de très bonne heure. Peut-être apparut-il dans les églises souterraines des catacombes dès le temps des persécutions ; tout au moins fut-il accepté dans la basilique aussitôt après la conversion de Constantin. Tertullien appelle l'église *la maison de la colombe ;* mais il n'est pas certain qu'il y ait dans ce texte une allusion à la réserve eucharistique. Amphiloque, dans sa vie de saint Basile, fait mention d'un détail



Fig. 152. — Colombe eucharistique.

qui est très précis à cet égard. Il rappelle une circonstance dans laquelle le saint docteur déposa dans la colombe le tiers des hosties qu'il avait consacrées et la suspendit au-dessus de l'autel. Saint Jean Chrysostome parle souvent de la colombe eucharistique en termes très clairs.

En Occident, l'usage en est signalé plus tôt qu'en Orient. Anastase rapporte que, parmi les objets donnés par Constantin à la basilique du Vatican, se trouvait une tour avec la colombe. Ces deux

objets ne sont pour ainsi dire jamais séparés en Italie ; la tour était ordinairement d'argent et l'on y renfermait la colombe. Mabillon pense que cette tour était fixée au centre de l'autel, à peu près comme nos tabernacles aujourd'hui. Dom Martène est d'un autre avis, et son opinion paraît beaucoup plus conforme à l'antique discipline des autels ; suivant lui, les tours d'argent étaient, avec la colombe qu'elles contenaient, suspendues au *ciborium*. D'autrefois, suivant Bottari, la colombe était placée au sommet de la tour et lui servait de couronnement, comme on le voit dans un bas-relief qu'il reproduit (Tav. XIX).

Quant à ce que nous appelons aujourd'hui l'ostensoir, qu'on désignait au moyen-âge sous le nom de *monstrance*, il ne faut rien chercher de tel dans les premiers âges ; l'usage en était absolument inconnu.

Les autres objets employés au service de l'autel n'ont pas un caractère aussi sacré que ceux dont nous venons de parler ; ils concourent à la célébration des saints mystères et des cérémonies liturgiques, mais ne touchent pas immédiatement le corps ou le sang du Sauveur, à l'exception toutefois du corporal, qui est un simple linge de fil ou de lin, sur lequel repose la sainte hostie. Si quelquefois on se servit à cet usage de riches tissus de soie, d'or ou d'argent, ce fut une exception ; mais on enferma le corporal, en signe de respect, dans une bourse précieuse, qui figure souvent dans l'inventaire du trésor des églises. Dans celui de Mayence, par exemple, on trouve mentionnée, auprès de trois calices d'or et d'une pixide enrichie de perles, une bourse *(pera)* tissue de fils d'or, d'un travail admirable ; et dans l'inventaire du Saint-Siège, une bourse d'argent doré pour les corporaux, portant en relief, d'un côté, l'image de JÉSUS sur la croix, entre la sainte Vierge et saint Jean, et de l'autre, la figure du Sauveur ressuscité.

Les buires ou burettes, où l'on met l'eau et le vin qu'on verse dans le calice, sont nommées *amæ, amulæ, ampulæ, urcei*, et sont faites des mêmes matières. Le *Liber pontificalis* en cite un très grand nombre d'or ou d'argent, quelques-unes d'agathe, d'autres en

cristal de roche. Le musée chrétien du Vatican en possède deux en argent doré, qui remontent évidemment à une très haute antiquité : on ne pourrait leur assigner une date postérieure à la fin du troisième ou au commencement du quatrième siècle. Elles ont la panse aplatie en forme de disque et portent en relief, d'un côté, l'image de saint Pierre, de l'autre, celle de saint Paul. Il y en eut de très richement décorées, avec des ciselures et des figures en niellure ou en émail. Dans le trésor de Saint-Denis, se trouvent mentionnées deux burettes en cristal, montées en vermeil, ayant appartenu à Suger ; dans le trésor du Saint-Siège, deux burettes d'argent doré, avec un pied, des anses et un couvercle, quatre figures d'anges, des émaux sur la panse et à la jointure du col. Le plateau qui porte les burettes s'appelait *aquamanile*, parce qu'il reçoit l'eau qui a servi à laver les mains du prêtre. Il doit être en rapport avec elles, fabriqué de même matière et dans le même style. On voit, dans un inventaire, qu'aux premières années du septième siècle, Didier, évêque de Cahors, donna à son église un de ces vases, d'un très beau travail et muni d'une poignée, avec une tête humaine. Ce devait être plutôt un bassin qu'un plateau pour porter des burettes. Ces bassins, avec leurs buires, servaient aussi, dans les cérémonies, pour le lavement des mains du célébrant ; on les appelait *bacilia ;* ils se composaient du plateau et du biberon *(gemelliones, pelvis).* C'étaient aussi des pièces d'orfèvrerie, d'une grande richesse quelquefois, comme celles dont il est fait mention dans l'inventaire du Saint-Siège. « Deux grands bassins d'or, avec des émaux au fond, pesant vingt marcs et deux onces. »

Il convient de signaler encore, parmi les vases liturgiques employés dans la célébration des saintes cérémonies, les encensoirs et les bénitiers.

L'usage de l'encens remonte aux premiers temps ; il existait chez les juifs et chez les païens, et l'Église trouva bon, à l'exemple de toute l'antiquité, de le brûler en signe d'hommage à la divinité. Le vase qui recevait l'encens sur des charbons ardents fut d'abord une sorte de cassolette d'une assez grande dimension, qu'on suspendait

par des chaines aux abords de l'autel. En raison de leur volume et de leur poids, pendant les cinq ou six premiers siècles, on ne balançait pas les cassolettes, comme aujourd'hui les encensoirs. Les anciens auteurs appellent ces instruments *thymiamateria* ou *thuribula*. On voit dans Anastase que Constantin donna à la basilique de son nom deux *thymiamateria* d'or très pur, pesant chacun trente livres ; un autre de dix livres, avec quarante-deux pierres, fut offert par l'empereur au baptistère où, suivant la tradition, saint Sylvestre l'avait baptisé. Le pape Sergius, à la fin du septième siècle, fit présent à l'autel de saint Pierre d'un grand *thymiamaterium* d'or, avec un couvercle et des colonnes, qu'on suspendit devant la confession. Il y avait bien des vases plus petits qui servaient à faire les encensements ; c'étaient des cassolettes sans chaînes, qu'on portait autour de l'autel. On devait, d'après un *Ordo* romain du huitième siècle, y faire fumer l'encens pendant le *Credo ;* après quoi, des acolytes les présentaient à l'assemblée des fidèles : *ad nares hominum.*

Sous le pape Léon III, apparaissent de nouveaux encensoirs portatifs à l'usage du pontife, *thuribula apostolica.* Ils pèsent deux livres, sont de forme globulaire et munis de chainettes qui permettent de les balancer. Plus tard, vers le onzième siècle, les encensoirs prendront, dans leurs ciselures, l'aspect d'un petit monument, avec ses tourelles et ses arcades. Les vases dans lesquels on conservait l'encens, les navettes, suivant le nom qu'on leur a donné en raison de leur forme ordinaire, qui est celle d'un petit navire, furent souvent de petites boites en ivoire. Un inventaire de Monza désigne, parmi des objets appartenant au septième siècle, un coffre d'ivoire enrichi de pierres fines, dans lequel on dépose l'encens.

L'eau bénite est bien ancienne aussi dans l'Église ; elle doit remonter aux temps apostoliques ; les prescriptions et les formules liturgiques qui s'y rapportent sont attribuées au pape Alexandre, cinquième successeur de saint Pierre ; il dut y avoir par là même des vases pour la conserver. Le plus ancien bénitier que nous connaissions aujourd'hui remonte vraisemblablement au temps de Charlemagne et appartient au trésor d'Aix-la-Chapelle.

On l'appelle le bénitier de l'empereur. Il est aussi curieux par la beauté du travail que par son antiquité. C'est un ivoire ayant la forme d'un gobelet octogone et tronçonique, haut de dix-huit centimètres sur dix de diamètre. La surface extérieure est couverte de très bonnes sculptures, qui se développent principalement sur deux bandes superposées. Celle d'en bas porte huit personnages. Ce sont des guerriers qui se tiennent debout séparément, chacun devant une porte ouverte, et paraissent être les gardiens de la ville. Huit personnages, dont trois assis, les autres debout, sont également rangés, chacun entre deux colonnes ornées de draperies, dans la partie supérieure. Les trois premiers représentent vraisemblablement le Sauveur, le pape et l'empereur ; les cinq autres sont des évêques. C'est une des meilleures œuvres qu'ait produites cette école rhénane, qui a conservé assez longtemps les traditions de Rome et de Constantinople.

Le trésor de la cathédrale de Milan garde pareillement un bénitier d'ivoire, un peu postérieur à celui-ci et d'un dessin moins correct, mais très remarquable encore. Cinq arcades portées sur des colonnes se dessinent alentour, sous lesquelles apparaissent la Vierge avec l'Enfant-Jésus et les quatre évangélistes traités à la manière byzantine. Au-dessous de la frise décorée d'un vigoureux relief en feuillage, on lit cette inscription :

Vates Ambrosi, Gotfridus dat tibi, sancte,
Vas veniente sacram spargendum Cæsare lympham ;

d'où il suit que cette œuvre a été donnée par Godfroy, archevêque de Milan, à l'occasion de l'arrivée dans cette ville de l'empereur Othon II, en 981.

Il n'y a pas lieu, dans les dix premiers siècles, de s'occuper des croix d'autel, puisqu'il n'y en eut pas pendant toute cette période. Toutefois, la croix fut de bonne heure employée dans les cérémonies saintes ; ce titre, il convient d'en dire ici quelques mots. Il est très probable que les croix faites pour être portées à la main, les grandes croix hastées, fixées au bout d'une hampe, les croix dites

stationnales et plus tard de *Procession*, apparurent dans certaines églises dès le cinquième siècle. C'est une croix de ce genre que porte le Sauveur dans la mosaïque du monument de *Galla Placidia*, à Ravenne ; une croix pareille que tient à la main l'évêque Maximianus, dans l'abside de Saint-Vital. *(Voir fig. 105, page 285.)* La croix que garde encore la basilique de saint Pierre et qui fut envoyée au pape par l'empereur Justin II devait avoir le même usage. Elle est en argent doré, avec des figures au repoussé. Le temps n'était pas encore venu où l'on osait figurer Jésus-Christ sur la croix. C'est un agneau debout portant la croix hastée qui en occupe le centre. On peut en dire autant de la fameuse croix de Vellétri, ainsi que de celle de saint Agnellus, évêque de Ravenne. Celle-ci présente, d'un côté, la sainte Vierge en orante, de l'autre, le Sauveur non crucifié. La croix de Vellétri le montre sur sa face principale, dans l'attitude de la crucifixion, mais sans aucune apparence de douleur. Ce caractère est propre aux premiers crucifix.

Le trésor d'Aix-la-Chapelle conserve la croix portative, dite de Lothaire, qui fut donnée à la basilique par cet empereur, en l'année 855. C'est une croix pattée, comme celles qui précèdent. Elle est, sur sa face principale, ornée de gemmes et de camées disposés avec une parfaite symétrie et avec un art qui trahit une main byzantine. Lothaire, ayant reçu pour Louis le Débonnaire les ambassadeurs de l'empereur Théophile, en avait obtenu ce présent, qu'il offrit plus tard à l'église d'Aix-la-Chapelle. L'autre face de la croix est nue, sans pierres et sans camées, mais elle présente une remarquable image du Sauveur crucifié. C'est une simple gravure ; encore est-il certain qu'elle a été faite après coup, alors que la croix appartenait à la France ou à Aix-la-Chapelle. Le Christ n'y est pas vêtu du *colobium*, mais simplement d'un linge assez ample autour des reins ; ses bras n'ont pas une parfaite horizontalité, ils sont un peu fléchis ; sa tête s'affaisse légèrement et penche à droite ; il y a là un effort pour s'approcher de la réalité du Sauveur mort ou mourant, qui ne permet plus de classer le crucifix de la croix de Lothaire parmi ceux de l'époque tout à fait primitive. Toutefois, les accessoires qui

l'environnent, le serpent vaincu, la colombe, la main divine tenant une couronne au-dessus de la tête du CHRIST, le rattachent encore à l'idée triomphale qu'on appliqua toujours dans la plus haute antiquité à l'image du Sauveur sur sa croix.

Le trésor d'Essen, en Westphalie, conserve aussi des croix très



Fig. 153. — Croix de Saint-Maurice, à Munster. (XI[e] siècle.)

anciennes, les unes avec figures en émail, les autres avec crucifix en relief. Ces dernières paraissent appartenir au onzième siècle. L'antiquité n'a point admis cette façon sculpturale de représenter le Sauveur sur sa croix. Au neuvième siècle, Léon III donna à la basilique de Saint-Pierre un crucifix d'argent en plein relief, selon toute proba-

bilité. Ce fut certainement un des premiers. On ne cite guère avant cette époque que le crucifix de Lucques, qu'on appelle le *Santo Volto*, qui ait été exécuté de cette façon. Il est, comme on l'a vu, totalement vêtu, même avec les pieds chaussés. Quant au crucifix qui aurait été trouvé, au dire de Dom Ruinart, dans le tombeau de Chilpéric, on demeure en ce qui le concerne dans la plus grande incertitude. Quelque précis que paraisse le texte du savant Bénédictin : *Crux in quâ Christi pendentis imago affixa erat*, la question, en raison de la plus sérieuse invraisemblance, ne saurait être tranchée.

Il reste, pour terminer cette étude relative aux objets qui ont trait au service de l'autel, à dire un mot des vêtements sacerdotaux, spécialement de la chasuble et de quelques-unes des pièces principales que la liturgie impose au prêtre qui doit dire la messe.

Quelle est l'origine de ces vêtements sacrés? Si l'on se reporte aux temps apostoliques, on doit reconnaître qu'il n'est aucunement prouvé que les premiers prêtres ou évêques aient adopté, pour célébrer les saints mystères, un costume spécial, différent de celui qui était en usage dans la vie civile, et qu'on revêtait chez les Romains dans les circonstances où l'on tenait à paraître honorablement. Il n'y eût eu d'ailleurs aucun avantage à le faire. Rien, dans la société romaine, ne pouvait être en plus grand honneur que la toge, pleine de grandeur et de majesté, dans laquelle se drapait le citoyen. Les patriciens et les empereurs se faisaient gloire de la porter dans les circonstances les plus solennelles ; jamais un ambassadeur n'eût osé se présenter pour remplir une mission sans en être revêtu. Le prêtre ou le pontife, dans l'accomplissement du ministère sacré, est l'ambassadeur des hommes auprès de DIEU ; pour s'entourer à l'autel de la dignité que réclament des fonctions si saintes, il n'avait rien de mieux à faire que d'y paraître dans l'appareil rendu obligatoire par les coutumes et les mœurs de son époque.

Ce n'est pas à dire que, de très bonne heure et peut-être dès l'origine, on n'ait eu des vêtements affectés uniquement au service divin. Paul Diacre, biographe de saint Grégoire le Grand, atteste que le vêtement liturgique de l'apôtre saint Jean avait été transmis au saint

pontife dont il écrit la vie, et qu'il le conservait précieusement ; mais dans leur forme, les premiers ornements sacerdotaux ne devaient pas différer du costume de la vie civile.

La toge, suivant Nieuport, était une ample robe de laine fermée par devant et sans manches ; elle enveloppait le corps, de façon que le bras droit sortait par le haut, et que le bras gauche, pour être libre, en devait soulever le bord inférieur, formant ainsi ce large pli qu'on appelait le *sinus*.

Les plus anciens monuments des catacombes nous représentent toujours le prêtre ainsi vêtu. Dans une peinture du cimetière de Priscille, la vierge, sainte Praxède, reçoit le voile des mains de l'évêque. Le pontife, assis sur son trône, porte une robe à manches avec une sorte de capuchon ; il n'a pas revêtu la toge, parce que sans doute, en cette circonstance, il ne s'est pas proposé de monter à l'autel pour célébrer lui-même ; mais le prêtre Pasteur qui l'assiste dans ses fonctions porte la tunique ; ses bras s'en dégagent et sa main gauche en relève le bord extérieur.

La grande statue de saint Hippolyte, qui a été découverte en 1551 et qu'on voit aujourd'hui au musée chrétien de Latran, est pareillement drapée dans la toge romaine. Un bas-relief du cimetière de Saint-Hermès, qui représente une ordination, est tout à fait conforme à la peinture du cimetière de Priscille. Le pontife n'y porte pas la toge, mais les deux prêtres qui l'assistent en sont revêtus.

On attribue au pape Anaclet la première ordonnance relative aux vêtements liturgiques. Au milieu du troisième siècle, le pape saint Étienne la renouvela et la rendit plus explicite. Il défendit absolument qu'on usât à l'autel des mêmes habits dont on se servait chaque jour dans la vie civile : la décence demandant que ceux qu'on emploie dans le ministère sacré soient plus propres et plus fins que les autres, qu'ils ne soient pas souillés par les usages vulgaires et journaliers, et qu'ils aient en outre une bénédiction spéciale. Cette ordonnance ne fut sans doute pas connue universellement, car on vit des saints agir autrement par un motif d'humilité. On lit, dans la vie de saint Fulgence, qu'il gardait toujours la même tunique, même pour

offrir le saint sacrifice : *In quâ tunicâ dormiebat, in hâc sacrificabat.* Ce ne furent là d'ailleurs que de rares exceptions : la règle contraire avait dès longtemps prévalu.

La forme de la toge subsista, sans aucune modification sensible pendant les premiers siècles ; elle n'eut pas même un nom spécial dans le service de l'autel. Le mot *casula* est inconnu et ne se trouve jamais chez les premiers Pères. On dit seulement : la longue tunique, la tunique talaire. Eusèbe, dans une allocution au sujet de la consécration de l'église de Tyr, vers l'an 320, s'exprime ainsi : « Vous qui êtes revêtus de la longue tunique sacrée, illuminez vos fronts. » Saint Grégoire de Nazianze dit après lui : « Vous me couvrez de la tunique talaire, vous mettez la tiare sur ma tête. »

Peu à peu l'ample vêtement, qui tombait également de tous côtés jusqu'aux pieds, fut échancré par le bas, à droite et à gauche, pour donner aux bras plus de liberté. Les mosaïques du sixième siècle nous montrent des prêtres portant la toge ainsi modifiée et devenue la *plancta.* On croyait, au douzième siècle, avoir reçu d'Antioche à Paris la *plancta* ou chasuble de saint Pierre. Dans sa forme tronquée, la toge ne fut pas admise sans difficulté. Tertullien ne pouvait la souffrir. Il exprime quelque part le sentiment de répulsion qu'il éprouve pour ce diminutif de l'ample et noble vêtement : *odium penulæ.* Cependant l'antiquité sacrée ne lui a pas donné raison et, partout dans l'Église, on a admis la toge échancrée. La chasuble de saint Boniface, conservée à Mayence, est de ce genre ; c'en est une pareille qu'au douzième siècle encore l'artiste donnait au pape Jean XII, dans la mosaïque de S[t] Thomas de la basilique de Latran. La chasuble de Regnobert, deuxième évêque de Bayeux, que possède le trésor de la cathédrale et qu'il y a tout lieu de regarder comme authentique, se rapproche beaucoup plus de la véritable toge.

Il faut reconnaître d'ailleurs que les modifications qui s'introduisirent dans la forme de ce vêtement sacré furent de peu d'importance. L'Église conserva toujours avec amour le grand costume romain et repoussa avec horreur le vêtement des Barbares, qui eût été à l'autel sans grâce et sans dignité. Au cinquième siècle, à une

époque où les modes de la barbarie n'avaient pas encore fait irruption dans la vie civile, le pape Célestin Ier écrivait à l'évêque de Vienne qu'il ne fallait rien changer dans les vêtements sacrés, et que les prêtres devaient porter, comme les laïques, la tunique et la toge.

Quant à la nature et à la couleur des tissus, le pape saint Sylvestre, dès le commencement du quatrième siècle, s'en occupa et fit des règlements d'après lesquels la soie fut proscrite : la laine et le fil seuls furent admis et la seule couleur blanche fut autorisée. L'Orient



Fig. 154. — COSTUMES ECCLÉSIASTIQUES. Pontifical de la Minerve, à Rome. XI[e] siècle. — D'après ROHAULT DE FLEURY. *(La Messe.)*.

ne tint pas compte bien longtemps de ces ordonnances ; mais l'Occident y resta généralement fidèle jusqu'au neuvième siècle. A partir de là, on vit apparaître des couleurs différentes et les plus variées dans les ornements sacrés. Au onzième siècle, elles furent régulièrement réduites aux cinq couleurs qui sont encore aujourd'hui celles de la liturgie.

La tunique, que les Romains portaient sous la toge, se retrouve tout entière dans l'aube sacerdotale. Elle est restée ce qu'elle était dans l'antiquité : c'est toujours une robe à manches, tissue de fil

ou de lin, avec des broderies où l'on pourrait trouver un sujet d'étude très curieux. Elle tombe toujours jusqu'aux pieds, justifiant encore le nom que les Grecs et les Latins lui donnaient: *tunica poderis* ou *talaris*. Elle était toujours serrée par une ceinture, *cingulum*, dont l'usage n'a cessé d'exister.

L'étole aussi remonte certainement aux premiers âges, mais il y a quelque incertitude au sujet de la forme primitive qu'on lui donna. La *stola* était chez les Romains la robe des femmes, comme la toge était celle des hommes. Il arriva que des empereurs la firent entrer, comme vêtement d'honneur, dans leur costume, et l'on jugea à propos de l'admettre parmi les ornements sacerdotaux au même titre. Seulement, comme elle était toujours bordée d'un riche et large galon, il est à croire que, pour ne pas faire avec la tunique un double emploi on supprima de bonne heure la robe pour n'en garder que la bordure. Au temps de Constantin, elle n'était pas encore universellement réduite à cette forme ; la *stola* tissue de fils d'or, que cet empereur envoya à Macaire, évêque de Jérusalem, était une robe complète.

Ce qu'on appelle le manipule était primitivement un linge dont le prêtre se servait pour s'essuyer le visage à l'autel, *sudarium*. Il ne devint un ornement sacré qu'à partir du sixième siècle.

Enfin l'amict fut-il très anciennement en usage dans le costume civil ou religieux ? Il serait difficile de se prononcer sur cette question. Les auteurs ecclésiastiques des premiers siècles n'en parlent pas. Isidore de Séville est le premier qui en fasse mention ; il l'appelle *amabolabium*. Illiricus, dans la messe romaine antique, le désigne sous le nom d'*éphod*.

Il y aurait lieu peut-être d'étudier ici le rôle des matières textiles dans l'art chrétien. On aimerait à connaître les riches tissus, à dessins si variés, que fabriquait surtout l'extrême Orient. Mais il faudrait de longues et minutieuses recherches pour traiter ce sujet convenablement. Les monuments, aux premiers siècles, font presque complètement défaut. Dans le cadre trop restreint de ce volume, on ne saurait tout embrasser. Pour le moment, il nous faut revenir aux principales œuvres de l'orfèvrerie chrétienne des premiers âges.

Chapitre Dix-Huitième.

TRÉSORS DE L'ORFÈVRERIE DANS LES ÉGLISES D'ITALIE ET DE CONSTANTINOPLE.

LA volonté toute puissante du premier empereur chrétien, disposant de richesses inouïes, avait pris plaisir à accumuler, dans les sanctuaires de Rome, toutes les magnificences et tous les trésors.

L'art de l'orfèvrerie put suivre encore après lui la voie des splendeurs dans laquelle les libéralités impériales l'avaient engagé ; mais, pour se développer, les arts ont besoin de la sécurité et de la paix ; le temps approchait où Rome, qui jusqu'alors avait fait trembler le monde, allait se voir menacée à son tour, et bientôt n'opposer plus que des armes impuissantes aux invasions des Barbares. L'Italie tout entière va se trouver en proie aux mêmes périls ; les calamités et les ruines fondront de tous côtés sur ces malheureuses contrées. Au milieu des pillages et des destructions, les arts somptuaires, qui avaient fleuri dans la paix et prodigué sans crainte les saintes richesses à toutes les basiliques, vont se débattre, comme un mourant à l'agonie, et faire de vains efforts pour se rattacher à la vie.

Le cinquième siècle avait à peine commencé son cours, que déjà les Barbares étaient aux portes de Rome. Alaric, repoussé par Stilicon en l'année 403, se tint tranquille tant que son vainqueur fut vivant ; mais, en 410, il vint de nouveau mettre le siège devant la ville éternelle. Rome fut prise et livrée au pillage. Les Goths, toutefois, respectèrent les églises ; ces Barbares, avides de butin, se refusèrent pourtant à porter une main sacrilège sur les trésors des sanctuaires. Paul Orose raconte, — et saint Augustin rapporte le même fait, — qu'un soldat, ayant découvert chez une pieuse femme les vases sacrés

de la basilique de Saint-Pierre, qu'on y avait cachés, les prit respectueusement et vint les remettre à l'église, où personne n'osa y toucher. Il ne paraît pas probable cependant que les Barbares aient laissé intactes les pièces architecturales d'or et d'argent qui décoraient les basiliques; car, vingt ans plus tard, le pape Sixte III fut obligé de s'adresser à l'empereur Valentinien, pour lui demander de réparer les désastres et surtout de refaire le *ciborium* de la basilique du Sauveur au Latran. On n'avait sans doute pas même attendu jusque là pour s'appliquer à faire disparaître les traces du passage des Barbares. Le *ciborium* de la basilique Constantinienne était à peine relevé, que le même pontife fit exécuter en argent la statue de saint Laurent pour la même église. Bientôt après, il donnait à la basilique de Saint-Pierre au Vatican un bas-relief d'or, avec les figures du Sauveur et des apôtres, qui fut un des plus précieux ornements de la confession.

Sous le pape Léon le Grand, un nouveau péril vint menacer Rome. Attila y arrivait avec les Huns. Le *fléau de Dieu* fut arrêté par la majesté du pontife et la ville fut sauvée pour cette fois. Ce fut, dit-on, en mémoire de cette délivrance miraculeuse qu'on jeta dans le creuset le bronze de la statue de saint Pierre *(voir fig. 124, page 339)* si vénérée dans l'église du Vatican. Les protestants ont dit bien à tort que cette figure du prince des apôtres est tout simplement un Jupiter antique, dans les mains duquel on a mis les clefs à la place de la foudre. Ils se trompent évidemment. Ce bronze n'appartient en aucune façon à la grande école classique du paganisme; il accuse nettement l'époque à laquelle on croit qu'il a été coulé. Il se peut toutefois qu'on ait pris, pour le jeter dans la fournaise, le métal de quelque statue de Jupiter. Au point de vue de l'exécution matérielle, l'art n'a pas dû y gagner sans doute. On ne travaillait pas au temps de saint Léon comme au temps de Phidias; mais le progrès religieux et moral qui s'est développé dans le culte des populations pour cette grande et noble figure de saint Pierre, nous console aisément des défaillances de la beauté plastique.

Saint Léon fut moins heureux avec Genséric qu'il ne l'avait été

avec Attila. Les Vandales entrèrent dans Rome,et pendant quatorze jours la ville fut livrée au pillage. Cette fois rien ne fut respecté. Les vases d'or et d'argent des autels, les trésors artistiques des basiliques et des palais, les objets précieux que Titus avait apportés du temple de Jérusalem et qui avaient servi à son triomphe : tout fut saccagé, tordu ou brisé, emporté par les Vandales à Carthage. Le nom de ces barbares est resté à juste titre comme un éternel opprobre,qu'on ne cessera de jeter à la face des destructeurs ineptes et sauvages.

Après leur départ, le souverain-pontife eut peine à trouver des matières précieuses suffisantes pour fournir l'orfèvrerie nécessaire à la célébration des saints mystères. En l'année 468, le pape saint Hilaire s'efforça de tirer les églises de leur dénûment; parmi les œuvres artistiques qu'il sut créer, on cite les portes de bronze, damasquinées d'argent, qui fermaient la Confession, dans les basiliques de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Jean l'Évangéliste.

Il n'est pas étonnant qu'il ne reste plus rien aujourd'hui des trésors sacrés des premiers siècles. Les burettes d'argent doré du Vatican, à l'effigie des apôtres Pierre et Paul, un petit coffret d'orfèvrerie, du meilleur style, qu'on y voit encore, ont seuls survécu au désastre universel. Si quelque chose avait échappé aux Vandales, si depuis leur passage quelque œuvre nouvelle avait été exécutée, Odoacre ne tarda pas à venir avec ses Hérules mettre la main sur ces trésors. La malheureuse cité fut de nouveau saccagée ; pour le coup la ruine fut totale. L'empire d'Occident s'écroula, avec son fantôme d'empereur, Romulus Augustule ; elle tomba à la stupéfaction du monde, qui croyait à l'éternité des destinées romaines; mais Odoacre lui-même ne jouit pas longtemps de son triomphe. Les Barbares chassaient les Barbares et les remplaçaient. Théodoric, en 493, assiégeait Odoacre dans Ravenne et le tuait dans le combat.

Cette ville avait été moins éprouvée que Rome. Les empereurs d'Orient en avaient fait le principal siège de leur empire en Occident. A la faveur de leur protection, les arts avaient pu s'y déve-

lopper ; ils y avaient revêtu le caractère particulier que Byzance imprimait à tout ce qu'elle inspirait. En 425, la princesse Galla Placidia avait consacré des trésors d'orfèvrerie à la décoration architecturale de la basilique de Saint-Jean. Le chœur et l'ambon avaient été ornés de superbes colonnes d'argent. Au-devant de l'autel se dressèrent quatre colonnes du même métal ; quatre autres semblables servirent de support au *ciborium*, taillé dans les marbres les plus beaux et les plus rares. Une colombe d'or y fut suspendue, et de nombreux vases d'or et d'argent furent consacrés au service de l'autel.

Théodoric, quoique barbare et arien, se garda bien de faire main basse sur ces trésors. C'était, comme il a été dit, un prince éclairé. Élevé à Constantinople, il y avait pris le goût des belles choses et y avait appris à aimer passionnément les arts. C'était merveille de voir sur sa table, au dire de Sidoine Apollinaire, les pièces d'orfèvrerie les plus fines et les plus délicatement ciselées. Au reste, malgré ses principes hétérodoxes, rien ne signalait en lui un ennemi du catholicisme. Dans un voyage qu'il fit à Rome, en l'année 500, il déposa sur la tombe de saint Pierre des offrandes merveilleusement riches. Le pape Symmaque s'en servit aussitôt et fit exécuter de nombreux trésors dont, suivant le livre d'Anastase, il enrichit plusieurs basiliques. Théodoric offrit encore au pape Hormisdas, pour l'église de Saint-Pierre, deux magnifiques candélabres en argent, du poids de soixante-dix livres ; et si les temples ariens, à Ravenne, furent surtout favorisés de ses dons, les églises catholiques ne furent sans doute pas tout à fait oubliées, du moins conservèrent-elles leurs richesses.

Toute la splendeur des premiers temps pouvait renaitre encore, si la paix eût couronné ces efforts intelligents ; mais qu'attendre d'un pays où les guerres sanglantes de Narsès et de Bélisaire ne cessaient que pour livrer la place aux invasions des Celtes, des Allemands ou des Lombards ? L'heure de l'universelle décadence devait être arrivée. Ravenne, au sortir des mains de Théodoric, fut encore couverte quelque temps, bien que trop faiblement, par la protection des empereurs d'Orient. L'évêque Ecclesius fit exécuter pour

son église un grand nombre de vases d'or. Victor, son successeur, donna à la basilique de Saint-Ursin un magnifique *ciborium* en argent, et si d'autres libéralités nous sont inconnues, il n'y a pas à douter, — les mosaïques de cette époque en font foi, — qu'il n'y eût encore de ce côté un grand mouvement artistique, qui des rives du Bosphore rayonnait jusque-là.

En l'année 569, les Lombards se rendaient maîtres de Milan, et trente années durant, ravageaient tout le nord de l'Italie; mais quand ils s'y furent établis, ils ne tardèrent pas à céder à l'influence de la civilisation, et le goût des belles choses se révéla parmi eux. Leur reine Théodelinde fut certainement une des princesses les plus éclairées du monde chrétien. Elle était en relations fréquentes avec le pape saint Grégoire, qui admirait le zèle religieux et les goûts artistiques de la reine et lui envoyait des présents, des phylactères et des fioles contenant les huiles saintes, recueillies aux différentes stations des tombeaux des martyrs. Par un rare bonheur, ces précieux objets ont été conservés ; on peut les voir encore dans l'église de Monza, avec la lettre pontificale, écrite sur écorce d'arbre, qui les accompagnait ; mais le trésor de Monza contient bien d'autres richesses dues en grande partie à la générosité de la religieuse princesse. Théodelinde ayant fait bâtir son palais dans cette petite ville, située presque aux portes de Milan, voulut y avoir aussi une superbe basilique ; elle la fit ériger sous le vocable de Saint-Jean-Baptiste. Le monument, construit avec le plus grand soin et sur des proportions grandioses, fut terminé en l'année 625. Il reste peu de chose aujourd'hui des constructions primitives ; la basilique de Monza a été rebâtie au treizième et au quatorzième siècle, mais la porte principale, avec ses colonnes de vert antique à chapiteaux corinthiens, est bien du temps de la reine Théodelinde. Rien de plus curieux que le bas-relief qui en décore le tympan. Dans la partie inférieure, c'est le baptême de Jésus-Christ, représenté de la même manière que dans les sculptures ou dans les mosaïques de cette époque ; mais, dans la partie supérieure, c'est la reine Théodelinde elle-même qui apparaît, avec quelques-uns des riches présents qu'elle avait faits à la basi-

lique. D'un côté, la voici dans son costume oriental, présentant à l'évêque la couronne et la croix d'or, tandis qu'auprès d'elle une colombe plonge la tête et boit dans un vase ; de l'autre, elle est agenouillée en face des nouvelles richesses qu'elle apporte au sanctuaire : trois couronnes d'or d'abord, quatre vases ou calices ensuite, une croix grecque gemmée, enfin le beau groupe, en plein relief et tout en or, de la poule et des poussins, qu'elle avait fait exécuter pour représenter une des plus touchantes figures de l'Église. La colombe qu'on voit de l'autre côté rappelle probablement quelque groupe du même genre, offert aussi par la reine et perdu dans la suite des temps.

L'exposition artistique de Milan, en 1874, ne contenait qu'une partie du splendide trésor de Monza — quelques-unes seulement des œuvres dont la reine avait enrichi sa basilique ; —et toutefois, que de merveilles s'y trouvaient réunies ! Il y avait là des diptyques, des fragments d'une chaire, des crosses épiscopales, un peigne à l'usage des prêtres, merveilleusement ciselé : le tout en ivoire ; des phylactères, des couvertures d'évangéliaires, des amulettes, des couronnes constellées de perles et de pierreries ; enfin la fameuse poule aux poussins, qui accuse une correction, une finesse de détails, dont l'art moderne, avec toutes ses ressources, pourrait se montrer jaloux.

La plupart de ces richesses mériteraient un examen minutieux. La croix pectorale du trésor de Monza doit être d'un siècle environ postérieure à Théodelinde. Elle n'en est pas moins curieuse, au double point de vue du travail et de l'iconographie. Elle a environ sept centimètres de longueur sur six de largeur, avec une épaisseur d'un centimètre ; elle est décorée, sur ses contours, d'un cordonnet perlé et de fils d'or en rinceaux sur la tranche ; elle porte, sur la plaque d'or de sa face, l'image du Sauveur crucifié, dessinée par une gravure en émail noir. Le CHRIST est vêtu d'un *colobium* sans manches, qui le couvre de la tête aux pieds ; sa tête est ceinte du nimbe crucifère ; ses bras sont étendus très horizontalement, et ses pieds séparés s'appuient sur le *suppedaneum*. Le titre de la croix porte les sigles I. C. — X. C. En haut, à droite et à gauche, apparaissent le soleil

et la lune. Au-dessous des bras, sont représentés Jean et Marie, avec ces inscriptions en grec : *Voilà votre fils ! Voilà votre mère !* Toute cette image est revêtue d'un cristal de roche. Le revers s'ouvre par une petite entaille, dans laquelle une relique de la vraie croix se trouvait enchâssée. Le dessin se rapproche beaucoup de la miniature du manuscrit arménien de Florence, qui appartient à la fin du sixième siècle ; on peut donc attribuer au septième siècle cette nouvelle représentation du Sauveur sur sa croix, et l'on voit ici les caractères principaux du crucifix, dans ses premiers essais.

La splendide couverture de l'évangéliaire de Monza, formée de deux ais en or, avec des émaux, des rinceaux et des filigranes, n'est pas moins remarquable. On la doit à la reine Théodelinde. Il en sera parlé plus tard.

Il y a encore à Monza deux amulettes d'or, sans doute celles que la princesse avait reçues du pape saint Grégoire. Il n'est pas certain toutefois que cette provenance, douteuse pour l'une d'elles surtout, puisse leur être attribuée. Ce sont des médaillons ovales, de cinq centimètres de hauteur, entourés d'un filet granulé, décorés de figures et d'inscriptions gravées sur or. Une de ces amulettes représente le Sauveur sur la croix, vêtu du *colobium*, les pieds et les mains percés de quatre clous ; c'est une image qui a beaucoup de rapport avec celle de la croix pectorale. L'autre en diffère déjà sensiblement. Le CHRIST, toujours vêtu du *colobium*, a les bras, non plus horizontaux, mais fléchis. Les pieds, toujours séparés, reposent sur la tablette du *suppedaneum ;* mais, circonstance très notable pour l'époque où nous la voyons se produire, pour la première fois sans doute, et bien avant qu'on en ait adopté l'usage : la tête est couronnée d'épines. Ce détail iconographique nous fait rejeter absolument la supposition d'après laquelle ce bijou serait contemporain de saint Grégoire. Il est assez probable qu'il a fait partie du trésor de Bérenger, lequel, au commencement du dixième siècle, fit don de la plupart des objets de sa chapelle au trésor de Monza. Les lettres grecques, les émaux et la facture de ces amulettes indiquent une origine orientale.

On voyait autrefois dans le trésor de Monza deux magnifiques couronnes d'or, auxquelles des croix étaient suspendues ; l'une dite de Théodelinde, l'autre d'Agilulfe ; la première, composée d'un cercle d'or sans fleurons, du poids de quatorze onces, avec plusieurs rangées de perles fines ; la seconde, de même forme, pesant vingt et une onces et portant, sous des arcades de feuillage, soutenues par des colonnettes torses, quinze figures : celles du Sauveur, de deux anges et des apôtres, avec cette inscription au bord inférieur : Agilulf. Grat. Di. Vir. Glor. Rex. Totius. Ital. Offeret. Sco. Johanni. Baptistæ. In. Eccl. Modicia. Ces couronnes destinées à l'église

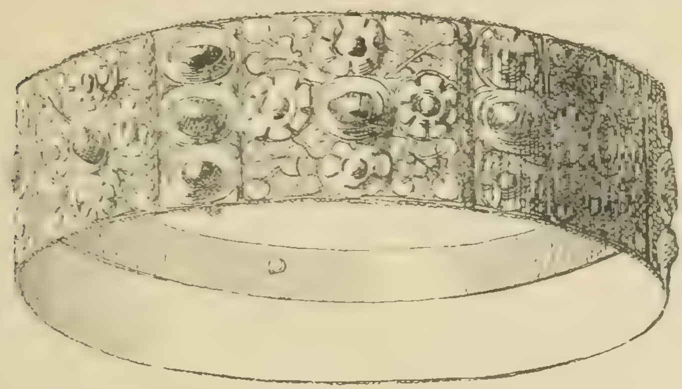


Fig. 155. — La couronne de fer de Monza.

et faites, non pour être portées sur la tête, mais pour être suspendues au-dessus de l'autel de Saint-Jean, ont disparu. En 1799, les Français s'en emparèrent et les apportèrent à Paris, où elles ont été enlevées par des voleurs, en l'année 1804.

La pièce la plus précieuse de la basilique de Monza manquait à l'exposition de Milan. C'est la célèbre couronne de fer, donnée par Théodolinde à l'église, qui la conserve encore. En 1859, les Autrichiens l'avaient emportée, dans la crainte qu'elle ne tombât dans les mains des Français, déjà maîtres de Milan. Elle a été restituée à la basilique, à la suite de la pacification qui annexa ces contrées au royaume d'Italie. C'est un cercle d'or de sept centimètres

de hauteur, qui ne porte aucun fleuron à sa partie supérieure et dont la surface est décorée de six plaques d'émail vert, semi-translucide, avec des fleurs rouges et blanches d'émail opaque. Les dessins sont rendus par de minces filets d'or affleurant à la surface de l'émail cloisonné ; des pierres et des cabochons ressortent sur le fond. Les plaques sont séparées par des montants verticaux formés de trois grosses perles fines et de pierreries.

On l'appelle la couronne de fer, parce que, à l'intérieur du cercle d'or, est incrusté un cercle de fer mince et étroit, haut de quinze millimètres seulement, lequel a été forgé avec un des clous du crucifiement de Notre-Seigneur. Quelques doutes s'étaient élevés, paraît-il, au commencement du siècle dernier, sur l'authenticité de cette précieuse relique. La question fut minutieusement étudiée à Rome ; un décret de la Sacrée-Congrégation des Rites, rendu en 1717, l'a tranchée en faveur de la légitimité de la croyance traditionnelle.

La provenance de la couronne de fer ne saurait être douteuse, pas plus que celle de la plupart des objets du trésor. C'est Byzance qui a exécuté ces bijoux. La haute Italie, dès le sixième siècle, avait perdu le secret des travaux d'orfèvrerie ; ceux qui ont été fabriqués alors dans ces contrées ont été confiés à des artistes orientaux. Ici, la forme du diadème, qui est absolument semblable à celui que portent, à cette époque, dans les mosaïques de Sainte-Sophie et de Ravenne, les empereurs de Constantinople, l'emploi de l'émail, la finesse du travail, tout accuse une main byzantine. D'ailleurs, la tradition confirme ces données ; elle rapporte que la reine Théodelinde tenait la plupart de ces bijoux du pape saint Grégoire, qui lui-même les avait rapportés de Constantinople. Il avait été envoyé en ambassade dans cette ville, auprès de l'empereur Constantin Tibère, avant son élévation au trône de saint Pierre.

La mort de Théodelinde marqua, pour la plus grande partie de l'Italie, le terme d'une période de tranquillité relative, qui avait favorisé les relations avec l'Orient et permis au goût artistique de s'entretenir encore à l'aide des importations étrangères. Au milieu des guerres incessantes qui vont désormais désoler ce pays, le culte du

beau s'affaissera de plus en plus. Les papes seuls conserveront encore, pour les basiliques romaines, le souci de la splendeur ; seuls ils garderont cette noble préoccupation qu'ils n'ont jamais abandonnée. Leurs aspirations, de tout temps aussi, ont été secondées par les nombreux présents qu'ils recevaient des diverses contrées, et principalement de Constantinople. Vers l'an 740, l'exarque Eutychius donna au souverain-pontife Grégoire III, six magnifiques colonnes torses d'onyx, que ce pape fit mettre dans le *presbyterium* de la basilique vaticane, en avant de l'autel de la Confession ; elles y firent pendant aux six autres qui s'y trouvaient déjà. On sait comment, par les soins du même pontife, ces colonnes furent couronnées des statues du Sauveur, de la mère de Dieu et d'autres saints en argent, appuyées sur une architrave revêtue de lames d'argent. A cette époque, il est à croire que des artistes grecs, chassés de Constantinople par la persécution des iconoclastes, purent seuls se trouver à la hauteur d'un pareil travail. Encore ne semble-t-il pas qu'ils aient pu l'aborder franchement avec les procédés du quatrième ou du cinquième siècle. On dut se borner à recouvrir des statues en bois, de lames d'argent, *ex lammis argenteis vestitas :* ce qui était beaucoup moins artistique que de les fabriquer en métal, par le moyen de la fonte, ou même de les exécuter en ronde bosse et au repoussé. La statue en or, du poids de cinq livres, que le même Grégoire III fit faire pour l'autel de la crèche de Sainte-Marie-Majeure, dut être fabriquée de la même manière.

A part ces œuvres de statuaire, qui accusent une grande timidité, on ne voit plus sortir de la main des orfèvres que des candélabres, des *ciborium* ou des vases sacrés. Les expressions disparaissent, quand les choses qu'elles représentent ne se reproduisent plus ; aussi n'est-il plus question de statues à cette époque, et l'on emploie le mot *image* pour désigner mêmes les figurines en ronde bosse qu'on exécute encore ; car on ne fait plus d'essais que dans les petits modèles. Quant aux grandes œuvres de pierre, de marbre ou de bronze, aucun artiste n'a plus le courage d'y songer. Dès lors aussi n'est-il plus aucunement question de statuaire dans le *Liber Pon-*

tificalis ; cette expression paraît absolument inconnue dans la vie des souverains-pontifes du septième et du huitième siècle.

Avec Charlemagne, une ère nouvelle se lève pour quelque temps. Le flot de la barbarie recule devant une civilisation originale et neuve. L'épée du monarque, en même temps qu'elle trace les frontières d'un grand empire en Occident et celles du patrimoine de saint Pierre, donne à tout ce qu'elle protège la confiance et la sécurité ; le génie du souverain imprime aux arts, dans toutes les branches, une impulsion puissante, dont toutes les contrées se ressentent, mais que les événements allaient, après lui, rendre bien éphémère.

Pour la première fois alors, depuis plusieurs siècles, le ciseau du sculpteur fouilla le marbre et entreprit de décorer de la sorte les sanctuaires de Saint-André et de Sainte-Pétronille. Le métal toutefois conserva les préférences des artistes et de ceux qui les inspiraient ; les anciens procédés furent remis en honneur. Le secret de la fonte des grandes pièces en argent, en or ou en bronze, se retrouva dans la basilique de Saint-Pierre, sur les trabes du vestibule du sanctuaire. Léon III éleva la statue d'or du CHRIST, du poids de soixante dix-neuf livres, et six grands anges en argent doré. A Saint-Paul-hors-les-Murs, il fit mettre deux anges d'argent ; sur l'arc du *ciborium*, à Sainte-Pétronille, une autre statue d'argent ; au baptistère de Latran, parmi les colonnes de porphyre et les merveilles de l'orfèvrerie, un grand agneau d'argent qui versait l'eau dans le baptistère ; enfin il donna encore à Saint-Pierre des bas-reliefs en or et en argent et un crucifix d'argent de très grande dimension. C'est la première fois qu'il est fait mention d'un crucifix en relief dans le *Liber Pontificalis.*

Les artistes grecs affluaient à Rome. Ils y mettaient en pratique les procédés de l'émail et rehaussaient par la couleur les pièces d'orfèvrerie. Des expressions nouvelles semblent être arrivées avec eux, des rives du Bosphore, dans la ville pontificale, pour désigner sans doute des procédés et des résultats nouveaux, inconnus à l'Italie. Ce sont des pièces en or *obrizum*, des croix *diacopton*, des calices, des couronnes *polyclistos*, des lampes *cnafoti*, des étoffes *periclisis*, des

aiguières *staupos ;* c'est le *polycandilon* à chaînes d'or de l'autel de Saint-Pierre ; c'est le *chrysoclavum* à reliefs et à sujets, etc. Les successeurs immédiats du pontife ne s'arrêtèrent pas dans la voie où Léon III les avait précédés, et ne cessèrent de faire concourir à la décoration des sanctuaires la peinture et les marbres, la mosaïque et l'orfèvrerie, jusqu'au jour où la nuit s'étendit sur le monde.

La renaissance carlovingienne, qui s'était annoncée si brillante et à laquelle la puissance du monarque semblait promettre de longues destinées, fut pourtant de bien courte durée. A peine l'empereur se fut-il couché dans sa gloire, que les Sarrasins vinrent désoler les provinces maritimes de l'Italie. En 847, ils pillèrent la basilique de Saint-Pierre, et s'emparèrent de tous les trésors dont elle avait été enrichie par Adrien Ier et Léon III. Pour prévenir le retour d'un pareil désastre, Léon IV fit fortifier Saint-Pierre ; il travailla à restaurer la basilique du Vatican et celle de Saint-Paul-hors-les-Murs, qui avait eu à souffrir aussi des invasions. Dès ce moment, l'art de la sculpture fut en baisse et la grande orfèvrerie déclina pareillement. On abandonna de nouveau la statuaire, pour en revenir aux figurines ; bientôt même on ne sut plus exécuter les reliefs les plus modestes, et l'on se réfugia dans la peinture. Les émaux eurent la vogue et devinrent des tableaux ; on appliqua fréquemment encore la gravure en intaille sur métal, dont on avait appris les procédés. C'est ainsi que, pour remplacer le grand crucifix de Léon III, enlevé par les Sarrasins, Léon IV en fit exécuter deux autres, non pas en relief, mais l'un en émail, l'autre gravé sur argent. Le temps n'est pas éloigné où toute culture artistique ou intellectuelle va disparaître. La fin du dixième siècle et la première moitié du onzième touchent au plus profond de cet abîme, que les guerres intestines et les misères du trône pontifical avaient creusé en Italie.

Mais nous avons à remonter à présent vers des temps moins malheureux, en des contrées où d'incomparables richesses furent mises au service de l'art. Les magnificences religieuses de Constantin, les trésors qu'il répandit à profusion dans les églises de Constantinople, de Jérusalem et de Bethléem, furent tels, qu'on ne saurait guère s'en

faire une idée. Constance, bien que trop disposé en faveur de l'arianisme, fit toutefois beaucoup de libéralités aux églises et enrichit Sainte-Sophie de vases d'or et d'étoffes précieuses. Tout périt dans l'incendie; mais, avec Justinien, le temple sortit de ses cendres, pour se relever plus riche et plus radieux. Nous savons ce que fut l'autel. Quant aux parties qui l'entouraient, le fond de l'abside, le trône du patriarche, les sièges des prêtres, les colonnes du chœur : tout fut entièrement revêtu de lames d'argent doré. Ce furent partout des merveilles dont, au dire de Procope, il serait impossible de faire seulement l'énumération. D'ailleurs, les inventaires font ici défaut. Il n'y a pas pour l'Orient, comme pour l'Occident, un *Liber Pontificalis* qui tienne un compte minutieux de tous les trésors dont s'enrichit le sanctuaire; mais l'anonyme qui a écrit sur les merveilles de Sainte-Sophie dit des choses tellement surprenantes, qu'on se demande s'il est digne de foi. La basilique avait selon lui, pour chacune des douze fêtes de l'année, une orfèvrerie complète, toute en or avec des pierres précieuses. Il ne compte pas moins de quarante-deux mille vases appropriés au service de l'autel, et il parle de six mille candélabres d'or pour le *Bèma*, le gynécée et le narthex. Toujours est-il que plusieurs siècles après, malgré tout ce qui avait péri au temps des iconoclastes, Alexis Comnène, appelant les princes chrétiens à son secours, pouvait leur dire encore, pour exciter leur zèle, qu'il y avait à Sainte-Sophie assez de trésors pour en enrichir toutes les églises de la chrétienté.

Les autres basiliques ne furent pas oubliées dans les largesses de Justinien. Ce furent des prodigalités, qui ne rivalisèrent pas sans doute avec celles de Sainte-Sophie, mais qui durent couter encore des prix fabuleux. Malheureusement, on ne saurait donner des détails précis sur la forme de ces objets d'art. Rien ne reste des œuvres du style byzantin primitif dans la capitale de l'Orient; on ne peut se faire une idée de ces vases sacrés, de ces lampadaires, de ces couronnes, de ces croix à jour, de ces luminaires, que par les rares spécimens qui en ont été conservés en Occident.

Il faut traverser les persécutions iconoclastes, arriver aux temps de

l'empereur Basile le Macédonien, pour trouver des descriptions assez

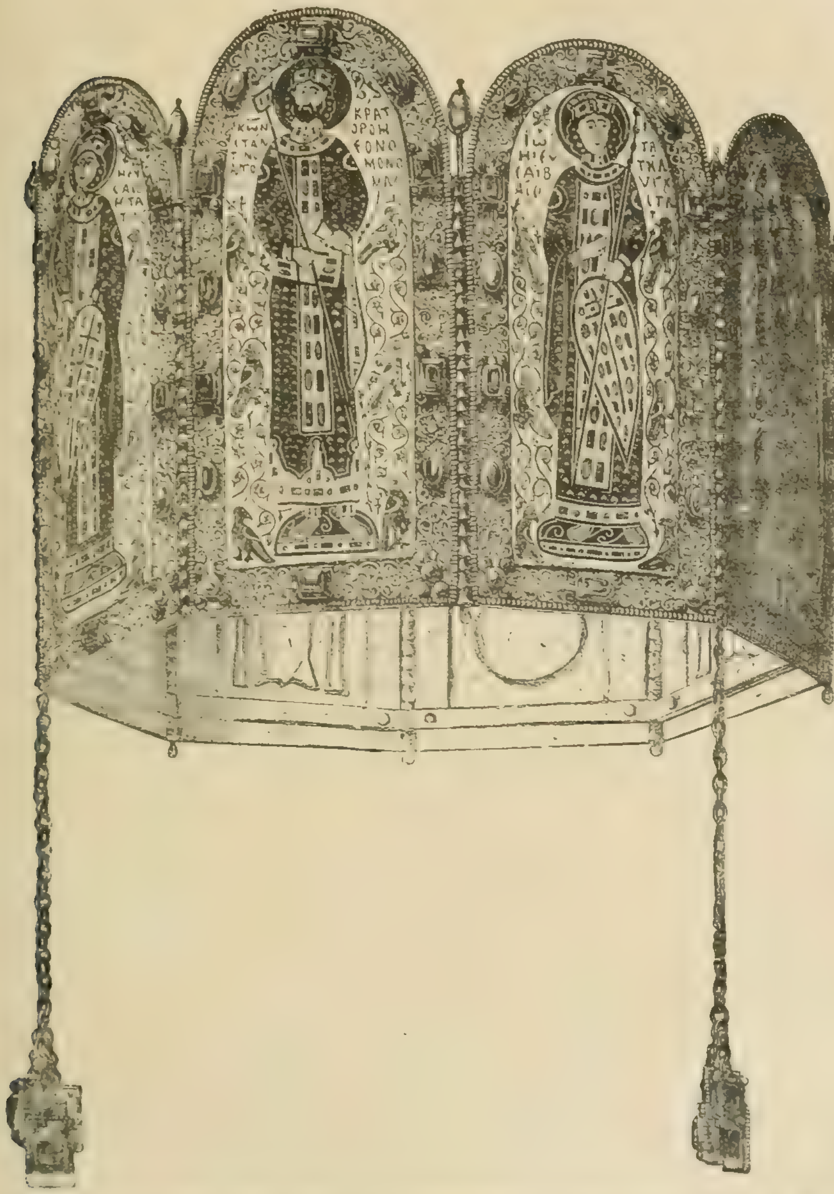


Fig. 156. — Couronne des Constantīns, découverte en 1860. (Musée national du Pesth.)

précises sur les œuvres artistiques. Constantin Porphyrogénète, qui

a écrit la vie de cet empereur et qui n'était pas seulement un littérateur, mais un artiste sur le trône impérial, s'est complu dans le récit des magnificences de son prédécesseur. Nous connaissons par lui déjà la nouvelle église basilique; nous savons que la clôture du *Bêma* était d'argent doré, rehaussée de pierres fines et d'émaux; qu'il y avait un autel émaillé tout en or, des vases sacrés et un mobilier en rapport avec ces splendeurs; mais ce n'est pas tout. Dans la basilique du Saint-Sauveur, Basile le Macédonien dépassa ce que l'imagination peut rêver de plus féerique et de plus somptueux. La construction tout entière, à l'intérieur du moins, n'apparaît plus que comme une œuvre d'orfèvrerie. Il faut nécessairement se borner dans l'énumération de ces trésors et choisir, dans le livre de Constantin Porphyrogénète, la description de quelque partie du monument capable de donner l'idée de ce que le reste pouvait être.

« La magnificence et l'éclat de cette basilique sont quelque chose d'incroyable, écrit-il, pour quiconque n'a pas vu ce petit temple ; tant est prodigieuse la quantité d'or, de perles et de pierreries qu'il contient dans son enceinte. Le pavé tout entier est d'argent massif, travaillé au marteau et niellé. Les murs, à droite et à gauche, sont revêtus d'épaisses feuilles d'argent damasquinées d'or, avec d'innombrables pierres précieuses. Toutes les colonnes de la clôture, avec leurs soubassements, sont en argent ; les architraves et les chapiteaux, en or pur. En beaucoup d'endroits apparaît exécutée en émail l'image de Notre-Seigneur, le DIEU fait homme. Toutes les richesses de l'Inde ont contribué à l'ornementation du sanctuaire ; le discours se refuse à les énumérer, comme aussi à décrire les vases sacrés de l'autel ; la parole ne pouvant que rester au-dessous de l'objet, le mieux est de se taire. »

Constantin Porphyrogénète ne se contenta pas d'encourager les arts et de se montrer magnifique, comme son père; il se plut à travailler lui-même. Il fut peintre, et le meilleur peintre peut-être qu'ait eu jamais Constantinople. Il n'était pas moins habile dans l'emploi des métaux, et ce fut lui qui fondit les portes d'argent du *Chrysotriclinium* ; il y représenta en bas-relief la figure du Sauveur et celle de

la sainte Vierge. Il avait exécuté encore une table, qui passait pour un chef-d'œuvre inimitable et qui était composée de différentes matières très précieuses; il avait fait, pour les églises de Sainte-Marie-du-Phare et de Saint-Démétrius, trois couronnes d'or émaillées, que portaient des colombes. Il n'entrait jamais dans une église sans y laisser quelque présent, une étoffe précieuse ou un vase d'or. Chaque année, le jour des Rameaux, il déposait cent livres d'or sur l'autel de Sainte-Sophie et y joignait encore quelques belles pièces d'orfèvrerie.

Ainsi partout, en Orient plus encore qu'en Occident, l'art avait marché, avec une entière persistance, dans la voie des splendeurs où il était entré dès le temps de Constantin. Les maîtres du monde, possesseurs des trésors de tout l'univers, avaient relégué à l'arrière-plan la perfection de la forme et donné la plus haute importance à la richesse de la matière. Ce principe, déjà faux en lui-même, est allé toujours en s'exagérant; on n'a plus voulu voir que l'or et les diamants, et toute la beauté d'une œuvre a consisté dans le prix inouï des matériaux. L'art s'est concentré tout entier dans l'orfèvrerie et dans la fabrication des étoffes d'or. La mosaïque tendit à disparaître. La peinture, dans les images qu'elle fut appelée à reproduire, se borna à colorier des visages; les draperies s'exprimèrent avec des plaques d'or, suivant un procédé que la Russie, héritière du génie byzantin, n'a pu se résoudre encore à abandonner; la statuaire enfin resta totalement inconnue. La persécution des iconoclastes lui avait porté un coup dont elle ne put se relever. Et toutefois, il y eut des temps où la fonte et la ciselure des métaux avaient acquis une très grande perfection ; mais on peut se demander si c'est bien là l'art véritable. Pour peu qu'on fasse abstraction des ornements qui trahissent la sûreté du faire et l'habileté de la main, on ne trouve plus dans les productions d'alors que l'ignorance des proportions, que la raideur, la pauvreté de l'expression dans les personnages.

Il faut en finir avec ces éblouissantes richesses. On ne sait plus que faire de l'or ; on l'applique à tout. Le successeur de Constantin

Porphyrogénète donne à sa mère un cercueil d'or, décoré de perles et de pierreries. En 978, Jean Zimiscès, au retour d'une expédition où il a vaincu les Russes, trouve une foule enthousiaste qui vient au devant de lui, lui offrant, non seulement des sceptres et des couronnes, mais un char dont tous les ferrements sont en or, avec un trône du même métal. On l'engage à y monter, mais il s'y refuse, et il y fait placer une image de la sainte Vierge, qu'il avait rapportée de son expédition en Mœsie.

Quatre années auparavant, l'image d'Édesse, le fameux portrait du CHRIST envoyé, dit-on, par le Sauveur lui-même au roi Abgare, avait été rapportée aussi, par Nicéphore, dans la ville de Constantinople, et l'on s'était empressé de la placer dans une châsse d'or, toute couverte de pierreries.

Encore un mot. Un coup d'œil jeté du côté de l'Occident nous découvre que, dans le nord de l'Italie, une cité nouvelle a pris naissance, avec un cachet oriental que des artistes grecs lui ont imprimé à l'origine et qu'elle a gardé jusqu'à nos jours. Venise est sortie radieuse du sein des flots; elle a dressé subitement, au milieu des lagunes, ses riches églises et ses palais. Or, voici qu'à Venise, dans l'église de Saint-Marc, la pièce d'orfèvrerie la plus merveilleuse, la plus intéressante en même temps, puisqu'elle subsiste toujours, est venue vers cette époque de Constantinople, où elle avait été fabriquée par ordre du doge *Orscolo*. C'est le fameux parement d'or de l'autel de Saint-Marc, aujourd'hui disposé en retable, avec des agrandissements considérables, qui en font un vaste tableau tout en or, servant de fond à l'autel. On l'appelle la *Pala d'oro*. Faites tomber ce treillis de bois qui la cache ordinairement, et vous aurez sous les yeux le spectacle le plus éblouissant qui se puisse concevoir.

La *Pala d'oro* se compose actuellement de deux parties unies ensemble, chacune d'une époque différente, l'une du dixième siècle, l'autre du treizième. De cette dernière, qui est tout à fait merveilleuse, il n'y a pas lieu de parler présentement. Quant à la première, qui devait être primitivement un parement d'autel et qui entre aujourd'hui dans la composition du retable, c'est la face anté-

rieure d'un autel d'or, comme celui de Milan ; elle est revêtue des



Fig. 157. — Fragment de la Pala d'Oro, à Venise.

plus riches emaux. La figure de saint Michel apparait dans la partie

supérieure, au milieu de six petits tableaux ; au dessous, c'est la figure du CHRIST entre deux grands tableaux.

Jean Diacre, qui a écrit, de 980 à 1008, le *Chronicon Venetum*, nous apprend que le doge *Orscolo* fit venir de Constantinople des ouvriers pour la construction de Saint-Marc, et qu'en même temps il fit exécuter en cette ville une table d'autel pour son église, *miro opere, ex argento et auro.* Au quatorzième siècle, le doge historien *Andrea Dandolo* rend le même témoignage. Il n'est pas douteux que ce fût cette table ou ce parement d'autel qu'on a fait mettre plus tard, comme un retable, au-dessus de l'autel, après l'avoir considérablement agrandi. On avait trouvé sans doute que, dans sa destination primitive, une œuvre si belle était placée trop bas pour produire tout son effet. Ceux qui la verront aujourd'hui ne feront pas un reproche au doge *Ordelafo Falerio* d'avoir accompli ce changement, alors qu'ils pourront admirer à côté l'œuvre du treizième siècle, qui est due à ce doge, et auprès de laquelle la partie la plus ancienne ne pâlit aucunement.

Chapitre Dix-Neuvième.

LES TRÉSORS DE L'ORFÈVRERIE EN OCCIDENT.

Après avoir étudié l'art de l'orfèvrerie en Italie et à Constantinople, il convient d'accorder un coup d'œil à nos contrées et de voir la marche qu'il a suivie chez nous, les sources auxquelles il a puisé et la part qui doit revenir en propre à l'industrie nationale.

Le premier orfèvre de notre pays, dont le nom soit arrivé jusqu'à nous, est un Gallo-Romain. Il habitait la ville de Tours, dans la seconde moitié du quatrième siècle, et s'appelait Mabuinus. Il avait fabriqué une croix d'or pour saint Perpet, évêque de la cité, par les soins duquel fut construite la première basilique de Saint-Martin ; c'est dans le testament du prélat que se trouve ce renseignement. « A toi, frère et évêque, très cher Euphronius, y est-il dit, je lègue mon reliquaire d'argent, que j'avais coutume de porter sur moi ; car le reliquaire d'or qui est dans mon trésor, mes deux calices d'or et la croix d'or que m'a faite Mabuinus, je les donne et lègue à mon église. »

Mais, bien avant cette époque le travail des métaux précieux avait été dans les Gaules une industrie florissante. Depuis un siècle environ, les invasions barbares l'avaient mise en souffrance ; elle n'avait pourtant jamais cessé d'y être exercée. Au temps de la domination romaine, elle y avait même été pratiquée avec tant de succès, que les empereurs ne se faisaient pas faute d'y recourir ; quand ils avaient besoin pour leur trésor de quelque belle pièce d'orfèvrerie c'était aux ateliers des villes de Trèves, d'Arles et de Reims, alors les plus renommés, qu'ils la demandaient. On y connut vraisemblablement, à une époque antérieure aux premiers Mérovingiens, le secret de l'émail, à la faveur duquel on rehaussait le prix des œuvres d'orfèvrerie.

Les persécutions contre les chrétiens cessèrent dans les Gaules, en même temps qu'à Rome. Les églises partout s'élevèrent et s'enrichirent de vases sacrés, très remarquables et très nombreux, au rapport de Sidoine Apollinaire et de saint Paulin.

Mais la grande préfecture des Gaules, cette partie si importante, si belle et si florissante de l'empire, ne pouvait être à l'abri des terribles épreuves qui allaient fondre sur la Rome impériale. Elle allait être déchirée lambeau par lambeau ; en quelques années, elle allait disparaître et cesser d'exister, comme province romaine.

Le cinquième siècle à peine a commencé, que les Francs et les Allemands l'envahissent par le nord ; ils franchissent le Rhin, dès l'an 407, et ruinent toutes les cités gallo-romaines de l'est. Les Alains et les Vandales, partis de la Pannonie, tentent d'y faire invasion d'un autre côté. Les provinces de l'Aquitaine ne tardent pas à succomber ; puis Attila y arrive avec les Huns. Fort heureusement, cette fois, les premiers envahisseurs, moins barbares que le nouveau venu, s'unissent aux Romains contre lui ; Aëtius, Théodoric et Mérovée écrasent, dans les champs catalauniques, le Fléau de Dieu avec son armée.

Dans les sanglantes péripéties de ces invasions, non seulement durent être pillées toutes les églises qui se trouvaient sur le passage des Barbares, mais on se demande ce que devinrent les grandes manufactures, si florissantes autrefois. Elles furent probablement détruites ; passé le temps de la domination romaine, il n'en est plus question du moins ; mais les artistes, même dispersés, ne renoncèrent pas sans doute à exercer leur profession, et l'occasion ne leur en manqua pas. Les Barbares, chargés des dépouilles des vaincus, gorgés d'or et d'argent dont ils cherchaient l'emploi, n'eurent pas besoin d'un long apprentissage pour apprécier les splendeurs entrevues de la civilisation et pour vouloir s'entourer eux-mêmes d'un luxe nouveau pour eux, auquel ils avaient pris goût sur-le-champ. Ils durent rechercher et payer largement les bons ouvriers, capables de réaliser leurs fantaisies.

Une découverte, qui remonte à plus de deux siècles déjà et qui a mis au jour, en l'année 1653, le tombeau d'un roi franc, de Childéric,

fils de Mérovée et père de Clovis, est venue faire d'étonnantes révélations sur les goûts somptuaires des conquérants barbares et sur les ressources de l'art, à cette période mérovingienne primitive.

Un ouvrier, qui creusait des fondations dans la ville de Tournai, vit apparaître tout à coup, sous sa pioche, une boucle d'or et plus de deux cents pièces de monnaie du même métal. Bientôt des fouilles se firent en présence d'un public nombreux, et l'on découvrit des monnaies d'argent en très grande quantité, des ferrements usés, des ossements humains, une épée avec sa poignée, sa garde et ses garnitures de fourreau en or, avec des verroteries, la monture d'un coffret, un ornement en forme de tête de bœuf, environ trois cents abeilles d'or, une aiguille, des fibules, des agrafes, des boucles, des bagues et des filaments, le tout également en or, et divers autres objets. Qui eût jamais soupçonné qu'un de ces princes barbares, dont les pères à moitié sauvages erraient dans les forêts de la Germanie, eût eu besoin, pour dormir dans son tombeau, d'autant de richesses, qu'il en eût fallu au plus opulent des Pharaons ? Et pourtant c'était bien la sépulture de Childéric, enseveli à cette même place en l'année 481. On l'a reconnue à des indices certains. Rien n'y a manqué, pas même le sceau royal, qui portait en toutes lettres, autour de l'effigie du monarque, cet exergue : *Hilderici regis.*

Il ne nous appartient point de décrire les pièces de ce trésor sépulcral, ni de raconter les péripéties qui les ont fait passer, des mains de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas, dans le cabinet de l'empereur d'Allemagne Léopold Ier ; de là, sous Louis XIV, au cabinet des médailles du Louvre, où elles furent, en 1831, volées et jetées à la Seine par les voleurs, qui se voyaient sur le point d'être pris ; comment enfin quelques-unes ont été retrouvées et placées dans le musée des souverains.

De ce nombre est la fameuse épée du monarque franc, œuvre d'orfèvrerie tellement curieuse, que nous ne pouvons nous dispenser d'en dire quelques mots, bien qu'elle soit étrangère au domaine religieux, qui seul appartient à nos études.

M. Labarte en a donné d'ailleurs une si parfaite description qu'il n'y a plus à la refaire après lui.

« Ce qui reste aujourd'hui de cet ancien monument d'orfèvrerie, écrit-il, consiste dans la poignée de l'épée, qui a perdu son pommeau, mais conservé sa garde, et dans la garniture à peu près complète du fourreau. Le travail de la garde et de la garniture se compose d'un cloisonnage d'or, d'un demi-millimètre environ d'épaisseur, disposé à la pince, suivant les caprices du dessin de l'ornementation. Les battes ou lames d'or de ce cloisonnage, soudées sur le fond, sont établies dans une caisse ou enveloppe d'or, déterminant le contour de chacune des pièces, et dont les parois ont environ quatre millimètres de hauteur. Au fond de chaque compartiment du cloisonnage, l'orfèvre a d'abord introduit une feuille très mince de paillon d'or, guillochée en quadrille, soit par l'estampage, soit au laminoir. Cette petite feuille se relève d'un millimètre environ contre les parois des cloisons d'or. Le paillon d'or ainsi posé, des morceaux de verre rouge purpurin, translucide, ont été taillés exactement dans la forme des dessins tracés par le cloisonnage et enfoncés ensuite dans les interstices des cloisons, où ils sont retenus par un très léger rabattu de la batte d'or. Sur la chape et sur le bout du fourreau, le listel d'or qui borde le cloisonnage est chargé d'une rangée de petits grenats, cabochons enchâssés, comme des perles, dans des trous pratiqués à cet effet. La pièce plate et de forme ovoïde qui décore le dessous du fourreau mérite d'être signalée. De petits carrés de verre rouge purpurin forment bordure et en suivent les contours. La partie étroite de l'ovoïde, divisée en deux zones par des cloisons d'or qui épousent sa forme allongée, présentait ainsi deux cavités à remplir ; un verre purpurin occupe celle du milieu ; quant à la seconde, qui sépare ce milieu de la bordure, elle contient une cornaline blanche d'une seule pièce, qui a été non seulement taillée et polie, mais encore évidée, de manière à former une sorte d'anneau ovoïde, qui pût la garnir en entier.

On comprend facilement que cette belle œuvre d'orfèvrerie, dont tous les détails offrent une excessive délicatesse d'exécution, n'a pas

été confectionnée dans les États d'un chef d'une tribu franque..... Il est évident que l'Orient revendique la mise en œuvre de ce mode de fabrication. »

M. l'abbé Cochet ne croit pas devoir souscrire aux conclusions qui terminent cette description. Il affirme, d'après l'inspection de nombreux monuments archéologiques, que les arts de la joaillerie, de la bijouterie et de l'orfèvrerie étaient encore pratiqués à cette époque, et dans leur plus haute perfection, dans les Gaules, dans la Bretagne et la Germanie. Il cite beaucoup de pièces à l'appui de son assersion : le fermoir de bourse d'Envermeu, l'épée de Beauvais, le poisson symbolique de Charnay, les bijoux de Pouan, près de Troyes, les fibules de Bourgogne sur Aisne, la merveilleuse fibule de Fausset, trouvée dans un village de Kent en 1771, et une foule d'autres objets, qu'il lui paraît impossible de faire tous arriver de Byzance en nos pays. Le commerce qui eût apporté ces trésors à travers les guerres et les invasions, serait, selon lui, aussi inexplicable que l'existence des ateliers gallo-romains vivant, à l'abri des tours et des châteaux, dans l'enceinte murée de nos cités.

Il serait trop difficile d'avoir à se prononcer entre des écrivains si compétents. Il est permis de croire toutefois que, dans les Gaules, des artistes très capables ont pu échapper aux désastres de l'invasion ; et l'on peut supposer que l'épée de Childéric doit appartenir à une époque et à un pays où les procédés de l'émail étaient perdus, mais avaient laissé des souvenirs encore si vivants, qu'on l'imitait avec une perfection rare, en appliquant le verre à froid. M. Labarte reconnaît qu'il s'y est trompé lui-même une première fois. Enfin, on remarquera qu'il y a le plus grand rapport entre le genre de travail de cette épée et la facture du calice de Chelles.

Qu'on ne s'imagine pas, d'ailleurs, que toutes les pièces dont se composaient les trésors excessivement riches des chefs barbares ou gallo-romains, des Warick, des Thorismond, des Aëtius, des Mummolus et des Clovis, aient été des produits de l'industrie nationale. Sans parler des envois que faisait l'Orient, l'antiquité en avait richement pourvu nos contrées, et les violences du pillage et de la con-

quête n'y avaient pas tout détruit. En récompense de la part que Thorismond avait prise à la défaite d'Attila, Aëtius lui fit présent d'un suberbe missoire d'or; tout porte à croire que c'était une œuvre antique, et il ne manque pas de pièces de cette époque, dont la description est venue jusqu'à nous et auxquelles il est nécessaire d'attribuer cette provenance. On sait toutefois que les artistes gallo-romains n'avaient pas cessé de travailler. Au temps de Sidoine Apollinaire, la reine Raguahilde faisait exécuter pour son époux Éwarick, roi des Visigoths, un superbe et grand vase d'argent, et l'évêque composait les vers destinés à y être gravés.

Les rois Visigoths furent, entre tous les chefs barbares, les plus curieux de posséder un riche trésor et d'y faire entrer les beaux produits de l'industrie antique, nationale ou byzantine. Le droit de conquête en mit un grand nombre aux mains du fils de Childéric, de Clovis, qui fut le vrai fondateur de la monarchie franque. Un chef barbare toutefois n'avait droit strictement qu'à sa part du butin. Le partage des dépouilles se faisait entre les chefs et les soldats, en raison de la dignité de chacun ; il était réglé par le sort. L'histoire du vase d'argent de l'église de Reims le prouve bien. Avant même d'être chrétien, Clovis s'appliquait à faire respecter les églises. Il venait de vaincre le successeur du comte romain Ægidius, qui commandait à Soissons. En raison des bons rapports qu'il avait avec saint Remi, il avait spécialement recommandé qu'on ne touchât à quoi que ce soit dans les églises de Reims. Des soldats, oublieux des ordres du monarque, étendirent le pillage jusqu'aux sanctuaires, et s'emparèrent, entre autres, d'un grand vase en argent du plus grand prix. Saint Remi alla trouver Clovis et demanda qu'on lui rendît au moins cette pièce si précieuse : « Suivez-moi jusqu'à Soissons, lui répondit Clovis, c'est là que se fera le partage ; je ferai en sorte que le vase se trouve dans mon lot, et j'en pourrai disposer. » Les désirs du roi semblaient devoir être accueillis sans contradiction, lorsqu'un chef, frappant le vase de sa francisque, déclara que le roi n'aurait rien de plus que ce que le sort lui donnerait. Clovis dissimula le dépit qu'il en ressentit ; mais, un an après, trouvant en défaut

l'audacieux soldat, il lui arracha ses armes et lui fendit la tête d'un coup de hache.

Au reste, le pillage des églises ne les appauvrit pas pour longtemps. Les barbares convertis leur rendirent au centuple ce qu'elles avaient perdu. Après la bataille de Vouillé, Clovis, ayant tué Alaric de sa main et s'étant emparé de ses immenses trésors, permit aux basiliques de Saint-Martin de Tours et de Saint-Hilaire de Poitiers de prendre tout ce qui se trouverait à leur convenance. Saint Remi fut également comblé des générosités du monarque. Le testament du saint évêque en fait foi.

On y trouve aussi ce trait digne de remarque, qu'à cette époque, on pouvait exécuter à Reims des bas-reliefs sur or, au giselé et au repoussé. « Je réserve encore à ma sainte héritière, y est-il dit, le vase d'or que ce roi de glorieuse mémoire, tenu par moi sur les fonts baptismaux, Chlodowig, déjà tant de fois nommé, a daigné me donner. Je veux qu'on en fasse un calice, qu'on enrichira de figures, et sur lequel on gravera l'inscription que j'ai faite pour le calice de Laon. » On savait encore sertir dans l'or les pierres précieuses et les perles. Clovis fit exécuter, pour la basilique de Saint-Pierre de Rome, une couronne d'or, très richement décorée de perles et de pierreries. Il ne semble donc pas impossible qu'on ait pu faire dans les Gaules, quelques années auparavant, un travail tel que l'épée de Childéric.

Les rois Visigoths, fidèles aux traditions de luxe, qui étaient chez eux héréditaires, ne perdaient leurs trésors que pour les reconstituer bientôt. Ils avaient entassé déjà d'immenses richesses à Narbonne, et, bien qu'ils fussent ariens, ils s'étaient montrés généreux envers toutes les églises de la ville. Cette fois encore, le sort des armes allait les dépouiller. Childebert eut à se venger des outrages que sa sœur avait reçus du roi Amalaric. Il déclara la guerre à ce prince, le vainquit, s'empara de Narbonne et y trouva des vases précieux de toute sorte, entre autres, dit Grégoire de Tours, soixante calices, quinze patènes, vingt boites eucharistiques, le tout en or, orné de pierreries. Le roi franc distribua tous ces objets aux basiliques de son royaume.

L'Espagne a fourni récemment une preuve brillante de la munificence des rois Visigoths et de leur libéralité envers les églises. On a découvert en 1858, aux environs de Tolède, à la *Fuente di Guarrazar,* huit couronnes d'or enrichies de pierreries, d'un poids considérable et d'un très beau travail. La France en a fait l'acquisition en 1859, et le musée de Cluny les possède aujourd'hui. La première de ces couronnes se compose d'un double bandeau d'or, de dix centimètres de hauteur et de vingt centimètres de diamètre. Sur le contour du cercle extérieur, sont disposés trente gros saphirs alternant avec un même nombre de perles, le tout enfermé entre deux

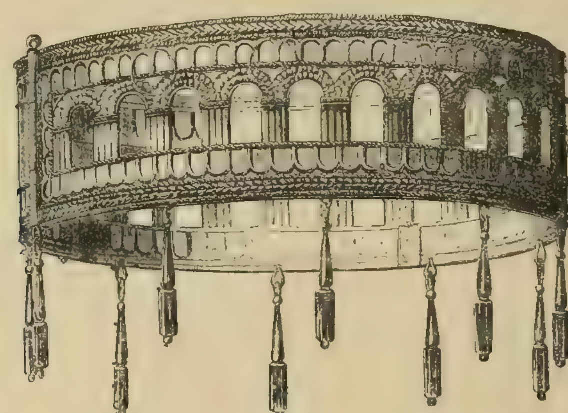


Fig. 158. — Couronne votive, trouvée à Guarrazar.

bordures d'or. Au cercle inférieur, pendent vingt-quatre chaînettes, qui portent chacune une lettre en or. Cette inscription singulière nous donne le nom et le titre du personnage qui offrit cette couronne : RECESVINTHUS REX OFFERET. Recesvinthe régna en 653. Il fut sacré par saint Eugène de Tolède, contemporain de saint Éloi. La couronne est suspendue par quatre chaînes d'or, qui se rattachent à un double fleuron enrichi de douze pendeloques en saphir. Une croix d'or, garnie de six saphirs et de huit perles, supportée par une chaînette d'or, se balance au milieu du cercle. Ce bijou, que tout le monde peut voir, avec les autres couronnes de Guarrazar, au

musée de Cluny, avait été fait pour une église, probablement pour Sainte-Marie de Sorbas à Tolède; car une des couronnes porte cette inscription : IN DI NOMINE OFFERRET SONNICA SCE MARIÆ IN SORBACES. Au temps de l'invasion des Arabes, le titulaire de ces trésors les aura enfouis pour les soustraire au pillage. Il était réservé à notre époque de les exhumer, au bout de onze siècles, pendant lesquels la terre les a fidèlement conservés.

A la mort de Clotaire, ses fils se disputèrent la possession de son trésor, et parvinrent enfin à s'entendre sur le partage des bijoux, des vases et des lingots. Chilpéric put faire de très riches présents à l'empereur Constantin Tibère, qui ne resta pas en retard avec lui et lui donna en retour des œuvres d'art, qui firent l'admiration de Grégoire de Tours, quand le roi les lui fit voir en son domaine de Nogent. Mais les barbares avaient leurs prétentions et s'efforçaient de lutter avec les artistes byzantins. C'est ainsi que Chilpéric montra à l'évêque de Tours un grand missoire d'or, de cinquante livres, tout couvert de pierreries. « C'est moi qui l'ai fait exécuter, lui dit-il, afin d'honorer la nation des Francs et de la rendre célèbre. Je me propose de faire bien d'autres choses encore, si je vis. »

Ces rois barbares se montraient toujours généreux d'ailleurs. Les richesses que Gondebaud avait apportées de Constantinople étant échues au roi Gontrand, ce prince les fit distribuer aux églises et aux pauvres. Il fit faire encore plusieurs pièces d'or pour le monastère de Sainte-Bénigne à Dijon, et n'usa pas moins largement du trésor de Mummolus, que la victoire fit tomber entre ses mains.

La reine Brunehaut, fille d'Athanagilde, roi des Visigoths, apporta en mariage à Sigebert une si riche orfèvrerie, que la table du festin nuptial en fut chargée et que les convives purent boire en des coupes d'or ornées de pierreries. Bon nombre de ces trésors furent distribués aux églises. La basilique de Saint-Étienne d'Auxerre, qui avait alors Didier pour évêque, en reçut la plus grande partie. C'étaient des pièces antiques ou orientales, des écuelles d'*anacte* à bas-reliefs et à niellures, un calice d'agate en onyx, monté en or très pur, un missoire d'argent de trente-sept livres, avec des inscriptions en grec

et des bas-reliefs représentant l'histoire d'Énée, un autre missoire de trente livres, une coupe d'anacte avec des figures d'hommes et d'animaux sauvages, une aiguière niellée, à tête de lion, des lampes, etc. La composition de ces dessins en trahit l'antiquité, et le nom d'anacte donné à certain métal d'argent mêlé à une quantité d'alliage, en désigne la provenance orientale.

Mais les artistes gallo-romains ne se décourageaient pas, et lors même qu'ils étaient loin d'atteindre à la perfection des formes antiques, leur travail ne manquait ni de fermeté ni d'ampleur, et les matières les plus précieuses en rehaussaient l'éclat. La reine Brune-

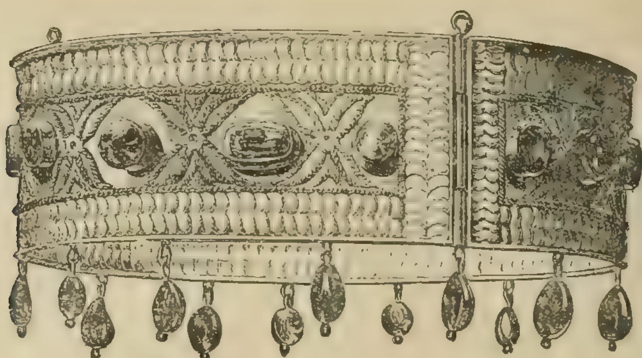


Fig. 159. — **Couronne votive,** trouvée à Guarrazar.

haut trouva des ouvriers assez habiles pour exécuter un grand bouclier d'or, qu'elle offrit au roi des Visigoths.

Paris surtout se distinguait dans l'art et dans la main-d'œuvre. On y vendait des objets d'or et d'argent. Les orfèvres y tenaient leurs boutiques, autour de la place de la basilique construite par Chilpéric, aujourd'hui Notre-Dame. C'est là que Grégoire de Tours nous montre Leudaste, ce fameux intrigant, qui avait été comte de Tours et qui allait bientôt payer cher toutes ses fourberies, se promenant et flânant, comme on dit aujourd'hui, regardant curieusement les belles choses et les soupesant pour les marchander.

Un siècle plus tard, au temps de Clotaire II, l'art avait baissé sans

doute et perdu ses moyens. Il ne se trouvait plus personne dans la capitale qui pût fabriquer une grande pièce d'orfèvrerie, un trône d'or, par exemple, comme celui que le roi voulait. Mais il y avait alors à Limoges un orfèvre nommé Abbon, qui venait de former un élève plus fort que lui.

Éloi fut plus encore un joaillier qu'un orfèvre. Il sut habilement travailler les métaux, mais il se distingua surtout, comme il a été dit, par son merveilleux talent à sertir, dans l'argent et dans l'or, les verres de couleur et les pierres précieuses. Étant venu en Neustrie, il y connut le trésorier du roi. Celui-ci lui fit part du désir de son maître, le mit à l'épreuve, et, convaincu qu'il avait sous la main le plus habile orfèvre du royaume, le recommanda à Clotaire II. Le roi fit aussitôt remettre à saint Éloi un poids d'or très pur, égal à celui que devait avoir le trône dont il lui donnait la commande. Éloi comprit du premier coup le parti qu'il pouvait tirer de la matière qui lui était livrée. Son modèle arrêté, il vit que, pour une pièce qui devait avoir une grande solidité, l'or pur à vingt-quatre carats, tel que celui qu'il avait reçu, ne pouvait être employé. L'or fin a trop de ductilité pour qu'on puisse jamais s'en servir à ce titre dans les grandes pièces, même de pure ornementation. Un alliage d'un neuvième de carat est pour le moins nécessaire, et cette proportion a besoin d'être considérablement augmentée pour un travail qui doit offrir de la résistance. L'artiste put donc enlever une partie de l'or fin, pour réduire sa matière à vingt-deux, peut-être à vingt carats. Cette opération fut son secret. Il se mit à l'œuvre, et, le trône étant terminé dans les dimensions et le poids convenus, sans qu'il y manquât une silique et sans que la pierre de touche pût faire découvrir dans la matière autre chose que de l'or véritable, il le présenta au roi, qui se récria sur la beauté et la perfection du travail, et loua sans réserves l'habile artiste qui l'avait exécuté.

C'est alors que saint Éloi fit apporter un autre siège, extérieurement tout semblable au premier, et dit à Clotaire : Ce second trône vous appartient encore ; je l'ai fabriqué, comme le premier, avec les matériaux que vous m'avez livrés. La stupéfaction du roi et des assis-

tants fut sans bornes ; cela tenait du prodige et personne n'y pouvait rien comprendre. On alla jusqu'à crier au miracle. Mais le roi prit Éloi en particulier et lui demanda comment il avait obtenu ce résultat. L'explication du procédé fut aussitôt donnée. Le second siège avait été doré avec le surplus du métal que l'alliage avait permis de mettre en réserve. « Eh bien ! s'écria le roi, voilà un homme en qui je puis avoir confiance. » Et il l'attacha à sa personne en qualité de grand monétaire.

On a longtemps tenu pour certain que le fameux fauteuil en bronze doré, du musée du Louvre, était l'œuvre de saint Éloi. On l'appelait le fauteuil de Dagobert, *(voir fig. 141, page 390,)* et l'on croyait que c'était le second des deux trônes fabriqués par le saint orfèvre sur l'ordre de Clotaire. La question avait été très sérieusement étudiée, et M. Lenormant avait fait à ce sujet une dissertation savante, qui concluait à l'authenticité de cette œuvre. Aujourd'hui, une opinion différente a prévalu. On admet généralement que ce fauteuil de Dagobert est une ancienne chaise curule ; tout au plus accorderait-on que le siège proprement dit a été fabriqué par saint Éloi. Les pieds accusent évidemment un travail de l'école romaine antique. Il se pourrait, toutefois, que l'orfèvre de Clotaire eût copié à dessein un ancien modèle. Le haut du siège est plus récent ; il remonte seulement au douzième siècle. Suger nous apprend en effet, dans les actes de son administration, qu'il a dû faire restaurer ce fauteuil précieux, dont le roi Dagobert avait fait don à l'abbaye de Saint-Denis : « Quant au noble siège du glorieux roi Dagobert, sur lequel, ainsi qu'un ancien récit en fournit témoignage, les rois de France avaient coutume de s'asseoir, après avoir pris la couronne, pour recevoir les hommages des grands seigneurs du pays, il avait été endommagé par le temps et disloqué ; nous l'avons fait restaurer, tant à cause de sa haute destination que de l'excellence de l'ouvrage. »

Éloi resta, après la mort de Clotaire, le trésorier et le favori de Dagobert. Il continua, nous dit saint Ouen, avec l'aide de Thillo, son esclave saxon et son élève, de fabriquer pour l'usage du roi un

grand nombre de pièces d'orfèvrerie. Une des plus fameuses, c'est la croix d'or qu'il exécuta pour l'autel de Saint-Denis.

L'auteur anonyme qui, au huitième siècle, a écrit la vie de Dagobert, en parle ainsi : « Le roi fit encore fabriquer, pour la placer derrière l'autel d'or de Saint-Denis, une grande croix d'or pur, enrichie de pierres fines très précieuses. C'est un ouvrage d'art très remarquable et d'une délicatesse achevée. Le bienheureux Éloi, qui passait pour le plus habile orfèvre du royaume, l'exécuta, ainsi que d'autres pièces de cette église, et conduisit cette œuvre à la plus haute perfection, grâce à son talent et à sa sainteté. Les orfèvres aujourd'hui soutiennent qu'il reste à peine un seul homme qui puisse de longtemps égaler saint Éloi, comme lapidaire et comme monteur de pierres ; parce que, depuis nombre d'années, ces arts ont cessé d'être pratiqués. »

L'inventaire de Saint-Denis, dressé au quinzième siècle, donne de cette croix, « faite par Monsieur saint Éloi, » une description minutieuse. On y mentionne vingt-deux saphirs distribués sur trois rangs, au milieu de la croisée, autour d'un camaïeu à faces d'hommes ; vers le bas, sur une plaque de cuivre doré, peut-être rapportée postérieurement, l'image de saint Denis entre deux anges ; le long de la tige, trois saphirs loupeux, vingt-trois verres, dix-huit nacres et deux calcédoines, sur trois rangs. » — « Le champ de la dite croix, ajoute l'inventaire, tant devant que derrière, couvert de verres ressemblant à jacinthes, grenats, émeraudes et saphirs ; le dit champ de la croix, tant devant que derrière, d'or à feuilles d'argent, blanc dessous..., la dite croix bordée d'argent doré, à rosettes d'argent blanc, à feuilles de persil d'argent doré, à trois couronnements de feuilles de persil, aux trois bouts d'icelle, aussi d'argent doré. » On signale enfin au bas de la croix, sous un grand verre à façon de tableau, une petite croix d'argent doré, et dessus un crucifiement d'émail, avec huit chatons d'or et une inscription portant : *de cruce Domini.*

Il est clair que cette petite croix a été ajoutée après coup. Outre qu'il est peu croyable que saint Éloi ait connu l'émail, ainsi que nous l'avons dit, l'usage n'était pas établi d'une manière générale de

représenter le CHRIST en croix, et l'on n'en cite encore que de très rares exemples. La croix de saint Éloi avait de hauteur un mètre soixante-dix centimètres. Il résulte de la description donnée par l'inventaire qu'elle était formée d'une âme d'argent recouverte de feuilles d'or. Ce champ d'or était lui-même revêtu de petites plaques de verre de différentes couleurs, habilement serties, de façon à imiter l'émail, comme dans le calice de Chelles. Enfin, sur ce verre de couleur jouant l'émail, étaient disposées des pierres fines enfermées en des chatons, que des filigranes attachaient à la bordure d'argent doré. Les trois branches de la croix se terminaient par des fleurons du même métal.

L'inventaire décrit encore un autre bijou attribué à saint Éloi. « Une très exquise gondole de couleur vert de mer, avec le pied de mesme estoffe, garny d'or et la bordure aussy d'or, le tout enrichi de beaux saphirs, grenats, d'émeraudes et de belles perles orientales, au nombre de septante. Cette pièce, autant riche et estimée par les orfèvres qu'il est possible, a été faite par la main du glorieux saint Éloi. »

Saint Ouen a mentionné la plupart des grands travaux exécutés par son illustre ami. Il cite, entre autres, le mausolée de saint Denis, dont le toit en marbre était couvert de feuilles d'or et rehaussé par des pierreries ; les ornements en or du tombeau de sainte Geneviève, des châsses d'or, d'argent ou d'autres matières pour les reliques de saint Germain, pour celles de saint Severin, de sainte Colombe, de saint Julien, etc..., l'œuvre enfin la plus riche et la plus importante, la châsse de saint Martin, toute en or avec de nombreuses pierreries, offerte par le roi à la basilique de Tours. « *Miro opificio confecta.* »

Avant de quitter la cour pour consacrer entièrement à DIEU le reste de sa vie, Éloi fonda le monastère de Solignac et y établit un atelier d'orfèvrerie sous la direction de Thillo, son élève. Dagobert étant mort, le grand orfèvre qui avait été son ministre devint évêque de Noyon, et, au milieu des labeurs de son épiscopat, il lui plut quelquefois encore de revenir à ses travaux favoris. A l'occa-

sion de la découverte du corps de saint Quentin auprès de Vermande, qui prit désormais le nom du saint martyr, Éloi voulut encore fabriquer une châsse en forme de tombe, en argent et en or, enrichie de pierreries. Il fut lui-même enseveli dans l'église du monastère de Saint-Loup, à Soissons, où la reine Bathilde fit enfermer son corps dans une tombe pareille à celles que le saint orfèvre avait faites lui-même pour un grand nombre de saints.

Ainsi se manifestait à cette époque, chez le peuple chrétien, une tendance qui allait se développer dans le cours des siècles. Les corps des saints, placés originairement dans les sarcophages des catacombes, ou cachés sous les autels, en des souterrains qui s'appelaient la Confession, commençaient à sortir de ces retraites obscures, pour être mis en lumière et placés en des *châsses* riches et précieuses. Cette expression toutefois est peut-être encore prématurée au temps de saint Éloi. On disait alors : le tombeau d'un saint, alors même qu'il avait la forme de ces coffrets de bois, d'argent ou d'or, où de saintes reliques étaient enfermées. La vraie châsse, *capsa, theca*, parait être postérieure à l'époque primitive des Carlovingiens. Les tombes fabriquées par saint Éloi, si l'on en juge par celle de sainte Colombe, qu'on voit encore à Sens, forment un parallélogramme oblong, une caisse, avec des ferrements d'un métal plus ou moins riche ; elles ne ressemblent en rien à ces édicules décorés d'arcades, de colonnettes et de statuettes, avec un toit en dos d'âne, que nous verrons apparaître plus tard. Le cercueil de sainte Colombe est d'une grande simplicité. C'est une caisse de bois, bordée de fer et recouverte de cuir. Elle a d'ailleurs tous les caractères de l'époque mérovingienne et peut être vraisemblablement attribuée à saint Éloi.

La piété des populations chrétiennes envers les reliques des saints se développa dans les âges suivants ; on voulut que les restes mortels des bienheureux fussent exposés, derrière l'autel, aux regards des fidèles ; on prodigua l'or et l'argent pour fabriquer des châsses enrichies de pierreries et couvertes d'émaux, dont la forme, très simple d'abord, se plia bientôt à tous les caprices de l'architecture, et

fut en petit la représentation exacte d'une chapelle ou d'une église.

Bien souvent on avait dû, pour conserver les saintes reliques, se donner toutes les peines et braver tous les périls. Les Normands, sous Charles-le-Chauve et ses successeurs, envahissaient nos contrées, pillant et détruisant tout sur leur passage. A leur approche, les châsses étaient confiées à des hommes sûrs, qui les emportaient au loin, en quelque lieu où elles étaient à l'abri des barbares. Puis, quand le péril avait disparu, les saintes reliques revenaient au monastère ou à la cité, dont elles étaient le *Palladium;* et c'était à leur retour une joie sans pareille, qui se traduisait par des chants, des fêtes et des processions.

Les efforts de saint Éloi pour perpétuer et développer l'art dont il avait été le plus digne représentant, ne furent pas couronnés d'un grand succès. Après lui, tout s'affaissa bientôt. Les rois fainéants demeurèrent sur le trône et les maires du palais gouvernèrent à leur place. Puis la France se vit menacée par les Sarrasins d'une invasion formidable. Les ennemis du nom chrétien furent heureusement repoussés ; Charles Martel les écrasa dans les champs de Poitiers, et prépara par ce triomphe le règne déjà puissant de Pépin-le-Bref, auquel succéda le règne glorieux de Charlemagne.

L'art, sous toutes ses formes, renaît avec lui en Occident, et l'orfèvrerie n'a rien à envier aux époques les plus brillantes. On pratique avec succès la fonte des plus grandes pièces de bronze, on fait en métal des clôtures pour les sanctuaires, des portes pour les églises. Les vases sacrés, les objets d'ornementation de tous genres se multiplient dans les trésors. Angilbert, après avoir été gendre de Charlemagne et préfet maritime du royaume, étant devenu abbé de Centula, entassa au monastère de Saint-Riquier des richesses inouïes, dans la grande basilique et dans les deux églises qui s'y trouvaient. Ce furent des autels de marbre, avec des parements d'argent et d'or, des *ciborium* d'or, des lampadaires avec des pierres précieuses et des perles fines : le tout prodigué avec une opulence digne des meilleurs temps de Byzance. Quant au monarque, il se montrait en tout généreux et magnifique. Son testament contient une éblouissante

énumération de merveilles. On y voit, entre autres, deux tables d'argent et une table d'or d'un poids très considérable, avec des gravures qui représentent le plan de Rome, celui de Constantinople et le planisphère céleste.

Le corps de Charlemagne, embaumé par des procédés dont nous avons perdu le secret, fut mis sous le dôme d'Aix-la-Chapelle. Il était assis sur un trône d'or, en costume d'empereur, avec son épée à pommeau d'or, son collier d'or, auquel était suspendu un morceau de la vraie croix ; il tenait d'une main le livre des Évangiles, de l'autre son sceptre ; il avait devant lui son grand bouclier d'or. Toutes ces richesses furent respectées jusqu'au temps de Frédéric Barberousse, lequel n'eut pas honte de les piller et ne sut donner, comme dédommagement à la mémoire du grand monarque, que la canonisation d'un antipape.

Peu de pièces authentiques de cette époque sont parvenues jusqu'à nous. Le trésor impérial de Vienne conserve la couronne et l'épée de Charlemagne. L'abbaye de Saint-Denis gardait encore, avant la Révolution, une autre couronne de Charlemagne, qui servait au sacre des rois. Enfin le musée du Louvre possède, aussi une épée de Charlemagne très authentique. Le pommeau d'or avec les oiseaux fabuleux qui y sont enlacés, le fourreau enrichi de saphirs, de topazes et d'améthystes, la poignée d'or avec deux lions ailés pour en former la garde, et tout l'ensemble de l'ornementation, font assigner à cette arme, avec beaucoup de vraisemblance, une origine orientale. Elle est connue dans l'histoire sous le nom de *Joyeuse*, et elle a figuré dans presque tous les couronnements des rois de France.

L'orfèvrerie resta encore florissante sous le règne de Louis-le-Débonnaire. Les évêques surtout surent en apprécier et en activer le mouvement. On en pourrait citer un grand nombre ; il suffit de rappeler les Engilelme d'Auxerre, les Ausigise de Saint-Vaudrille, les Hincmar de Reims, les Abbon d'Auxerre et les Odulfe de Saint-Riquier. Les invasions normandes arrêtèrent cet élan, sans l'étouffer entièrement.

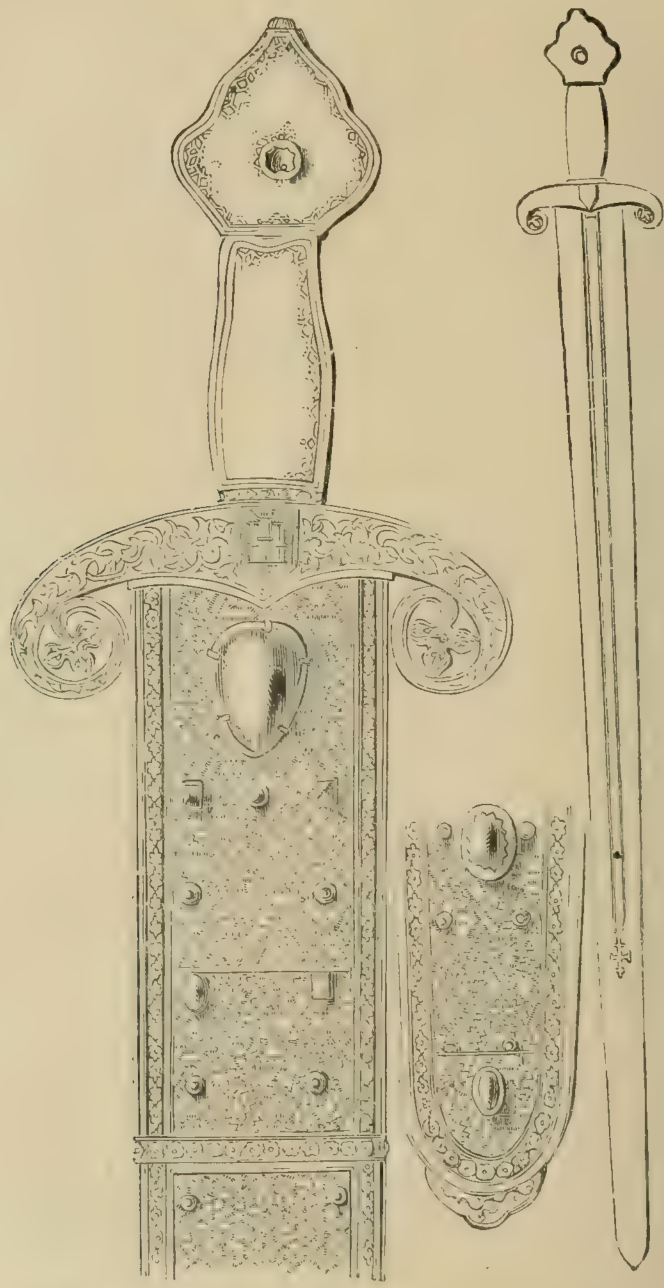


Fig. 160. — L'épée de Charlemagne. (Musée du Louvre.)

D'ailleurs, à l'époque où les malheurs publics firent baisser chez nous le culte du beau, que Charlemagne avait remis en honneur, les pays d'Outre-Rhin se distinguèrent dans la fabrication des œuvres d'art. Les villes d'Allemagne et les grands monastères, les abbayes



Fig. 161. — Chandelier de Bernward, à Hildesheim.

de Richenau et de Saint-Gall, entre autres, rivalisèrent d'habileté et de magnificence dans leurs travaux. Beaucoup d'œuvres de cette époque sont dues à des artistes nationaux. C'est ainsi qu'on trouve les noms de deux artistes germains, Undiho et Hello, sur un précieux

coffret que conserve encore le trésor si remarquable de Saint-Maurice en Valois. L'Allemagne d'ailleurs, à l'aurore même de la première renaissance du onzième siècle, allait avoir son saint Éloi dans la personne de saint Bernward.

En attendant, l'Orient y envoyait ses produits, et les artistes byzantins venaient y travailler. Ils y exécutèrent la splendide couverture d'un évangéliaire, que l'empereur Arnould destinait à l'abbaye de Saint-Emmerand. Le reliquaire de la vraie croix de Limbourg, conservé dans l'église de Saint-Georges, est également sorti de leurs mains. C'est une œuvre vraiment merveilleuse ; des miniatures en émail d'une finesse exquise y sont encadrées sur l'or, entre les filigranes, les rubis et les émeraudes ; sur les bordures d'or sont gravées de curieuses inscriptions en lettres grecques, dont le mysticisme un peu obscur ne laisse pas d'avoir son charme.

« JÉSUS suspendu à la croix n'avait plus sa beauté; car, étant DIEU, il souffrait dans sa nature humaine. Basile Proèdre, avec une vénération profonde, a orné le reliquaire de la croix sur laquelle JÉSUS fut étendu et d'où il attira le monde entier. Le CHRIST possédait la beauté parfaite, qu'il ne conserva pas en mourant, mais c'est lui qui embellit le hideux aspect que je tenais du péché. »

Les inscriptions grecques font connaître encore que cette œuvre a été commandée par Constantin et Romain, empereurs, *Constantinos, Romanos, despotai ;* ce qui en fixe la date aux premières années du dixième siècle. Elle a été apportée en Occident, après la prise de Constantinople par les croisés, et déposée dans une île de la Moselle, au couvent de Stuben ; elle est devenue ensuite la propriété du duc de Nassau, qui l'a offerte au chapitre de Limbourg en 1827.

Mentionnons encore, pour terminer, la couronne royale de Hongrie, conservée au château de Bade ; le reliquaire de la vraie croix de l'église de Gran : une plaque d'or formant tableau, sur laquelle se dessine, au milieu des émaux, la croix à double traverse ; enfin la magnifique croix d'or de la chapelle du palais des rois de Bavière, qui porte cette inscription :

Hanc crucem Gisila, devota regina, ad tumulum suæ matris Gisilae donare curavit.

Tous ces objets et beaucoup d'autres, qui sont du huitième,



Fig. 162. — Couronne de Hongrie.

du neuvième ou du dixième siècle, montrent assez que, malgré la rigueur des temps, l'orfèvrerie put fleurir en Occident, et que l'art, dans ce qu'il a de plus riche, y compta toujours de nombreux appréciateurs.

Chapitre Vingtième.

PREMIÈRES MONNAIES CHRÉTIENNES. — SCULPTURES EN IVOIRE. — DIPTYQUES. — COUVERTURES DES MANUSCRITS.

DU métal à l'ivoire, dans les objets d'art de l'antiquité sacrée, la transition est facile. Ces œuvres, de nature très diverse, eurent souvent une destination commune, et vinrent se ranger, comme autour de leur centre, dans le voisinage et dans le rayonnement de l'autel. Mais avant d'étudier les travaux en ivoire, il nous faut ici faire une digression, et parler des monnaies chrétiennes des premiers âges.

La numismatique occupe aujourd'hui un rang très élevé dans la hiérarchie des sciences ; elle est devenue une des branches les plus importantes de l'archéologie. Son étude tient à l'histoire et rentre dans le domaine de l'art. C'est un sujet qu'on ne saurait passer sous silence dans un ouvrage comme celui-ci ; mais auquel il est impossible de donner l'importance qu'il mérite, en raison des limites dans lesquelles nous devons nous renfermer.

Le droit de fabriquer la monnaie étant un attribut de la souveraineté, tant que l'État fut païen, le métal monétaire dut porter, on le conçoit, l'empreinte du paganisme. C'est donc une grande surprise d'y voir apparaître quelques signes chrétiens, avant l'époque de Constantin. Il faut bien croire que c'est par un effet du hasard qu'un monogramme, qui est bien celui du CHRIST, mais auquel on aurait tort sans doute d'attacher ici un sens religieux, figure au revers d'un médaillon frappé en Lydie à l'effigie de Trajan-Dèce. Le mot *arx* y est écrit sous cette forme A ☧, qui est bien celle du chrisme ; chose singulière : à une époque antérieure au christianisme, on l'avait vu déjà sur des tétradrachmes d'Athènes et sur des bronzes des Ptolémées.

Mais nous avons des médailles d'Apamée, en Phrygie, portant l'ef-

figie de Septime Sévère et même de quelques-uns de ses successeurs, où l'on est bien étonné de trouver la scène du déluge, interprétée à peu près comme aux catacombes. L'arche a la forme d'une boite, avec un couvercle ; on y voit un homme et une femme, qu'on prendrait volontiers, sur une monnaie païenne, pour Deucalion et Pyrrha, si deux oiseaux, le corbeau et la colombe, au rameau d'olivier, posés sur le couvercle, ne nous transportaient en dehors de la mythologie, en même temps que nous sommes ramenés à la Bible par le nom écrit sur l'arche en lettres grecques : ΝΩΕ. On n'a donné de ce fait aucune explication satisfaisante.

La légende chrétienne du bronze de Salonine, femme de Gallien : AVGVSTA IN PACE, fait supposer que cette princesse appartenait à la religion du CHRIST.



Fig. 163. — Bronze de Salonine.

La conversion de Constantin devait opérer dans les monnaies toute une révolution, laquelle ne se fit pas brusquement toutefois ; il y eut des transitions et des ménagements. L'idolâtrie était encore trop enracinée ; il pouvait être dangereux de rompre subitement avec le passé. Tant qu'il ne posséda pas l'empire sans partage, ce prince dut tolérer sur les monnaies les divinités anciennes, principalement en Égypte : Isis, Serapis, Anubis. On fit aussi à Rome des pièces à l'effigie de Constantin, avec des légendes en l'honneur de Jupiter, d'Hercule ou de Mars : MARTI PATRI CONSERVATORI. Il y a lieu toutefois de se demander si ces médailles ne sont pas antérieures à la conversion de Constantin. Il y est constamment désigné par les titres de César et d'Auguste, jamais par celui de MAXIMVS, qu'il reçut en l'année 315, et qu'il porte sur une monnaie de cette

même année, avec cette légende : *Solis invicto comiti.* On le proclame ainsi le compagnon invincible du soleil, et on le représente la tête entourée de rayons, comme Phébus.

Cette médaille, toutefois, est-elle beaucoup plus païenne que celles de Louis XIV, où l'on voit figurer l'astre radieux avec cette légende : *Nec pluribus impar ?*

Les dernières traces de paganisme disparaissent avec la chute de Licinius, en 323, car les figures allégoriques, les Victoires, symboles de la gloire et des exploits de l'empereur, ne sauraient avoir ce caractère ; et les signes de christianisme qui s'étaient déjà glissés timidement sur les monnaies des souverains et des Césars, commencent à se montrer. On murmure à Rome contre la conversion de l'empereur et contre les faveurs qu'il accorde à l'Église ; le mécontentement se traduit par des injures ; au lieu de s'en venger par des châtiments, Constantin quitte Rome, en 326, pour n'y plus remettre les pieds, et s'en va fonder une nouvelle capitale en Orient.

Il agira dès lors dans la plénitude de sa puissance, et le caractère chrétien des monnaies s'accentuera encore.

Citons quelques exemples. Le groupe le plus ancien des pièces portant des signes de christianisme est celui qui a pour légende : VIRTVS EXERCITVS. Les types en sont nombreux, aussi bien ceux de Constantin que ceux des Césars ses fils, associés à l'empire ; il y en a même de Licinius et de son fils. Constant n'y est pas représenté ; comme il ne fut nommé César qu'en 323, on croit que toutes ces pièces sont antérieures à cette époque. Elles portent sur leur face l'effigie de quelqu'un de ces souverains ; au revers, c'est, tantôt une enseigne terminée par la croix, avec deux captifs assis au pied de l'étendard, tantôt le monogramme ☧. Celles de Licinius doivent être antérieures à l'an 319 ; car, à cette date, ce prince, au grand mécontentement de Constantin, s'était mis à persécuter les chrétiens.

On lit sur d'autres pièces : VICTORIÆ LÆTÆ PRINČ. PERP. Cette légende doit se rapporter à la défaite de Licinius. Elle est accompagnée de signes de christianisme très manifestes. L'empereur s'y montre ayant en tête le casque orné du monogramme.

Au revers, deux Victoires tiennent un bouclier posé sur un autel. La lettre I gravée sur l'autel est la première du nom de Jésus. Le bouclier porte : VOT. PR. *Vota principum*. Ce même groupe offre des types avec le monogramme, en cette forme ☧, qui est postérieure à la précédente. Les jeunes Césars ont quelquefois le monogramme sur l'épaule, et l'autel qu'on voit au revers est surmonté d'une croix grecque.

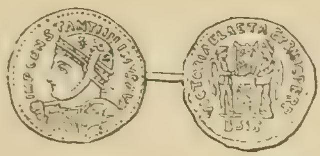


Fig. 164. — Monnaie Constantine.

Les légendes suivantes appartiennent à des époques postérieures à la fondation de Constantinople. GLORIA EXERCITVS. Deux soldats soutiennent le *labarum* constantinien, avec son monogramme. ÆTERNA PIETAS. L'empereur lui-même tient à la main un globe surmonté de la croix monogrammatique.

CONSTANTINOPOLIS. Le monogramme, auprès de la Victoire posant le pied sur la proue d'un navire. — VRBS ROMA. La

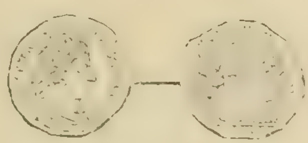


Fig. 165. — Monnaie Constantine.

louve allaitant Romulus et Remus et le monogramme entre deux étoiles.

Les païens, comme c'était l'usage, placèrent Constantin au rang de ces mêmes dieux qu'il avait renversés. Plusieurs de ses médailles lui donnent le titre de dieu, qu'ils associent dans un mélange bizarre avec le monogramme.

Les médailles du premier empereur chrétien ou des Césars ses fils, sont nombreuses. C'est à dater de son règne que l'art numismatique commence à décliner.

Avec l'avènement de Constance, apparaissent des sigles nouveaux. On voit de chaque côté du monogramme, l'A et l'Ω ; ces signes vont passer sur les autres monuments, aussitôt après le concile de Nicée, en témoignage de la divinité du Christ. Les Césars Constant, Constance II, Constance Galle, les usurpateurs ou compétiteurs Magnence et Vetranion, adoptèrent les marques nouvelles du christianisme. L'arianisme, que favorisait l'empereur, n'y fit rien changer. Au revers d'une médaille de Constance II, le chrisme inscrit dans le champ sous cette forme : A ☧ Ω, est accompagné de la légende : SALVS AVG. NOSTRI. On rencontre aussi la formule : HOC SIGNO VICTOR ERIS. Souvent le prince, en costume militaire, debout sur un vaisseau, tient le *labarum* d'une main, de l'autre un globe ; quelquefois la Victoire le couronne. Au revers d'un large bronze de Magnence, se trouve un grand monogramme, dans sa forme la plus pure, accompagné de l'A et de l'Ω et remplissant tout le champ de la médaille. Constance Galle, frère de Julien, a laissé mettre Isis sur une de ses monnaies, alors que tout vestige de paganisme avait disparu, comme s'il eût voulu préluder ainsi à l'apostasie de son frère.

Celui-ci, à peine empereur, supprima tout symbole chrétien. On ne voit plus que les divinités de l'Olympe, et surtout celles de l'Égypte : le bœuf Apis, le Nil Dieu : DEO SANCTO NILO. L'empereur apostat s'appelle lui-même Serapis, et sa femme Isis.

La réaction païenne ne fut pas de longue durée. Julien régna un peu moins de deux ans. Le premier acte de son successeur fut de se déclarer solennellement chrétien. Sur une de ses médailles, il s'est fait représenter à cheval, en pacificateur, précédé d'un guerrier portant le *labarum*, suivi de la Victoire qui le couronne.

Sous Valentinien, la croix commence à se montrer très franchement sur les médailles. Au revers de son buste, la Victoire assise tient le globe surmonté d'une grande croix. Gratien, debout sur un

navire conduit par la Victoire, est flanqué d'une croix semblable, d'un côté, et de l'autre, d'une couronne, avec cet exergue : GLORIA ROMANORVM.

Théodose le Grand fit beaucoup pour l'Église et la débarrassa de l'arianisme, que ses prédécesseurs avaient trop souvent favorisé. Aucun changement notable ne se produisit toutefois sur ses mon-



Fig. 166. — Monnaie de Magnence.

naies. Celles de Flaccille, son épouse, sont remarquables par leur finesse et par leur beauté. L'effigie de la princesse, la Victoire assise au revers, inscrivant le monogramme du Christ sur un bouclier avec cette devise : SALUS REIPVBLICAE, tout est d'une très bonne exécution. Eudoxie, femme d'Arcadius, met une légende plus belle encore : SALVS ORIENTIS. FELICITAS OCCIDENTIS.



Fig. 167. — Monnaie de Flaccille.

Le monogramme a déjà pris place sur le sceptre des monarques ; il est gravé sur l'épaule de Placidie, fille de Théodose, et la main divine couronne la princesse.

A partir de Valentinien III, qui règne en Occident dans la première moitié du cinquième siècle, la croix remplace partout le monogramme. Les Victoires la tiennent à la main, longue et gemmée, la

portent sur le globe et sur le sceptre; elle envahit le diadème des souverains et brille à leur front. Eudoxie, épouse de l'empereur, en est couronnée comme lui. La figure de cette princesse est remarquable sur ces petits bronzes, où elle apparaît avec ses colliers de perles et tout le détail de la parure byzantine.

Il faut signaler encore les légendes des monnaies, très justes si on les applique à la croix, prétentieuses et fausses si elles se rapportent à de pauvres empereurs comme Valentinien III : VICTORIA AVGUSTORVM. — GLORIA ROMANORVM. — GLORIA ORBIS TERRAE ; remarquer enfin, sur un sou d'or frappé, en 450, en mémoire du mariage de Marcien avec Eudoxie, la première apparition de la personne du CHRIST sur les monnaies. Il se tient debout, avec le nimbe crucifère, entre les deux époux qui se don-



Fig. 168. — Monnaie de Romulus Augustule.

nent la main. FELICITER NUPTIIS, dit la légende. Des siècles vont s'écouler encore avant qu'on y voie le buste du Sauveur.

En Occident, c'est souvent la croix, dans une couronne de laurier, qui occupe tout le champ de la médaille. Mais cet empire succombe bientôt. Le type romain disparaît de la monnaie ; l'art monétaire tombe en Occident dans une barbarie complète, dont il ressent les atteintes, même à Constantinople, principalement dans les bronzes. Pour l'or et pour l'argent, l'exécution est toujours moins imparfaite.

Les Goths et les Vandales, qui dominent en Italie et en Afrique, donnent à leurs monnaies l'effigie de l'empereur qui règne en Orient. Les premiers Mérovingiens firent de même, au temps d'Anastase et de Justin ; puis bientôt mirent la leur à la place. Les pièces très grossières des Childebert, des Thierry, des Clotaire, portent au revers, tantôt le chrisme, tantôt la croix, quelquefois une Victoire d'un style barbare, tenant une longue croix.

Nous ne suivrons pas plus longtemps en Occident, ni même en Orient, le développement des symboles chrétiens, qui d'ailleurs sont presque toujours les mêmes, jusqu'au jour où le CHRIST en buste occupe au revers la place que l'empereur tient sur la face. C'est au com-



Fig. 169. — Sou d'or de Justinien.

mencement du huitième siècle, sur un sou d'or de Justinien II Rhinotmète, que l'on voit se produire cette innovation. JÉSUS tient d'une main l'Évangile et bénit de l'autre. Sa figure est triste, enlaidie et vieillie.

Vers la fin du neuvième siècle, l'image de la sainte Vierge fait à son tour son apparition sur les monnaies. Elle est en buste, voilée, les mains étendues, accompagnée des sigles M P. Θ V. Le vrai type des Vierges byzantines viendra plus tard et nous montrera Marie de face, avec son Fils appuyé sur sa poitrine.

* *

A l'étude des premières monnaies chrétiennes que nous venons d'effleurer seulement, il faudrait peut-être en rattacher une autre, celle des sceaux byzantins, qui nous intéresserait, non au point de vue de la science diplomatique, mais sous le rapport de l'iconographie religieuse. Seulement, il y a là un champ d'investigations tellement étendu, que nous devons renoncer à l'introduire dans cet ouvrage.

Quelles merveilleuses effigies du CHRIST, de la Vierge et des saints nous présenteraient les types gravés sur les sceaux, à chacun des siècles de l'existence de Byzance ! Tous les personnages de la grande épopée religieuse y figurent, dans l'attitude, avec les traits, les costumes, les attributs traditionnels. Et ce ne sont pas des formes immobilisées dans une monotonie hiératique et toujours la même. Rien de plus varié, de plus original, de plus imprévu, de moins

poncif et convenu. C'est une mine inépuisable pour l'histoire de la Vierge dans les arts. La grande *Panagia*, la sublime *Theotocos* y est représentée sous une variété infinie d'aspects. Si l'on veut s'initier à la pensée de l'Orient, à son culte pour la Reine, pour la Toute-Sainte, connaître les types multiples sous lesquels on l'a vénérée à Byzance, il faut étudier les images que les sceaux reproduisent, avec une finesse et une richesse de détails inouïes. Marie, c'est tantôt l'*Archeiropoiète*, dont la figure n'a pas été tracée par une main mortelle ; c'est la *Nicopée*, la Victorieuse, la conductrice des armées, *Hodigiditrix;* tantôt c'est la toute bonne, la bienfaitrice, *Evergitissa.* De ses titres seuls on remplirait des pages.

C'est encore la sigillographie qui servira de guide à l'hagiographe curieux de se familiariser avec les saints les plus fameux en Orient : saint Georges, le plus connu de tous, saint Demetrius, saint Michel, saint Nicolas et une foule d'autres.

Enfin, l'iconographie du Sauveur n'est ni moins riche, ni moins intéressante. La croix est reproduite à chaque instant, et l'on s'est ingénié à la présenter sous mille formes différentes. Puis ce sont des scènes de la vie du CHRIST, de sa Passion et de sa Résurrection, qu'on voit rarement traitées ailleurs.

***

Revenons aux richesses artistiques de l'autel. Déjà il a été question de deux bénitiers en ivoire, les plus anciens que nous possédions ; c'est accidentellement qu'une semblable matière a été employée dans la confection de ces vases, auxquels le bronze, l'or ou l'argent semblent mieux convenir. Mais il est toute une classe d'objets, qui ont eu leur place sur les autels, et pour la fabrication desquels on a pris, de préférence à toute autre, la substance fournie par les défenses de l'éléphant et de ses congénères. L'ivoire, par sa blancheur, sa souplesse, sa dureté, par le brillant et la perfection de son poli, se prête admirablement à toutes les finesses du travail et se laisse fouiller par le ciseau, jusque dans les détails les plus minutieux et les plus délicats. Les anciens s'en servaient pour

les tablettes de leurs diptyques, et l'Église, ayant adopté l'usage de ces sortes de livres dans les cérémonies de son culte, tantôt admit, en les consacrant, ces objets jusque-là profanes, tantôt en fit exécuter de pareils spécialement destinés à son service.

L'ivoire a été travaillé dès la plus haute antiquité. On peut même dire que, de toutes les matières, c'est celle qui porte les traces les plus anciennes de la main de l'homme, dans les premiers essais qu'il fit pour représenter ce qu'il voit, au moyen du dessin. Des ivoires préhistoriques ont été trouvés dans les cavernes de la Dordogne, contemporaines des âges où le renne et le mammouth vivaient dans ces contrées; ils présentent, gravées au trait, des figures assez exactes de ces animaux. Il faut franchir une période, dont on ne saurait mesurer l'étendue, pour retrouver après cela des œuvres exécutées en ivoire; il faut arriver au temps de la monarchie juive, ou du moins au règne des Pharaons. L'Écriture nous apprend que Salomon avait un trône en ivoire; il est aussi question, dans les prophètes, de sièges, de coupes et de lits d'ivoire ; mais aucun spécimen de l'industrie des Hébreux n'est parvenu jusqu'à nous. Les tombeaux égyptiens ont fourni des ivoires, qui remontent aux jours de Moïse et de Joseph. Il s'en trouve au *British Museum* ; on peut voir, au musée du Louvre, une petite boîte qui porte le nom d'une dynastie antérieure à la sortie d'Égypte. D'autres ivoires proviennent des ruines de Ninive ; ils ont été gravés probablement entre le onzième et le sixième siècle avant l'ère chrétienne, avec une parfaite délicatesse ; ils portent encore la trace des feuilles d'or dont on les avait décorés.

Il ne parait pas que l'ivoire ait été introduit chez les Grecs bien avant la guerre de Troie ; mais l'art de le travailler fit chez eux, comme tous les autres, de rapides progrès. Homère et Hésiode en parlent fréquemment ; ils mentionnent des boucliers, des lits et d'autres objets de cette matière. Il est question, quelque temps après, de sculptures et de statues dans la composition desquelles on fait entrer l'ivoire et l'or, et qu'on appelle *chryséléphantines*. Le métal y formait les draperies ; les visages et les nus étaient en ivoire. Quelques-unes de ces statues avaient une dimension prodigieuse.

La Minerve du Parthénon mesurait près de quarante pieds de hauteur ; le Jupiter d'Olympia en comptait plus de cinquante. Aujourd'hui, un artiste serait fort embarrassé s'il avait à tailler dans l'ivoire une figure aussi colossale. On a perdu le secret, que possédaient les anciens maîtres, d'unir si parfaitement ensemble plusieurs plaques de cette matière, qu'il devient impossible d'en découvrir les jointures. Combien n'est-il pas regrettable que ces œuvres ne soient pas arrivées jusqu'à nous ! Quelques-unes ont existé jusqu'au commencement du huitième siècle, où elles ont péri malheureusement dans la persécution des iconoclastes. Le monde ne devait plus jamais revoir rien de semblable. Il ne nous reste plus que de petits objets de provenance hellénique, et en nombre très restreint. Ceux qu'on a trouvés dans les tombeaux étrusques accusent une perfection qui n'a jamais été surpassée depuis.

Les ivoires romains antérieurs à Constantin sont aussi très rares. Le musée de Kensington en possède quelques spécimens, entre autres cette feuille d'un diptyque, de la fin du deuxième siècle probablement, sur laquelle est sculptée la figure d'une Bacchante. On peut citer encore, comme appartenant à la même époque, le Bellérophon à cheval du musée Britannique, et aussi deux pièces remarquables du troisième siècle, un Esculape et une Hygée, au musée de Liverpool.

En tout cela, rien qui rappelle, même de loin, les grandes sculptures helléniques. Non seulement l'art en ce genre s'est restreint aux petits objets ; mais, comme dans toutes les autres branches, la correction du dessin s'est altérée et la perfection des formes a décliné visiblement. Au temps, probablement postérieur à Constantin, où l'on commença chez les chrétiens à exécuter sur ivoire des sujets religieux, on avait oublié déjà les traditions antiques, et la voie qu'on suivait, au lieu d'y ramener, ne pouvait qu'en éloigner davantage.

La nécessité s'imposa, pour les usages religieux, de sculpter l'ivoire, spécialement à l'occasion des diptyques, qu'on employa de bonne heure dans l'Église.

Chez les anciens, on appelait ainsi deux tablettes réunies d'un côté

par une charnière et se repliant l'une contre l'autre, de manière à former une sorte de petit livre. On s'en servait pour écrire ou pour prendre des notes, et comme on tenait alors ces objets à la main, on les appelait aussi *pugillares*. C'étaient nécessairement des plaques de petite dimension. Le bois, le métal ou l'ivoire formaient les panneaux, qu'on revêtait intérieurement d'un couche de cire ; on y traçait au poinçon des caractères, qu'on pouvait toujours effacer avec le même instrument, dont une des extrémités était aplatie. Ces sortes d'*agendas* devinrent de bonne heure des objets de luxe ; on les couvrait de ciselures ; il y en avait en argent et en or. Les riches les portaient suspendus par une bandelette à leur ceinture, comme les dames y attachent aujourd'hui leurs bijoux, montres et châtelaines. C'était un cadeau qu'on aimait à faire à ses amis, spécialement au temps des étrennes.

Plus tard, sous les empereurs, il arriva que les magistrats, en prenant possession de leur charge, se mirent à envoyer des diptyques, non seulement à leurs amis, mais aux principaux personnages de l'empire. Ces objets prirent de l'importance et acquirent de plus grandes dimensions. Le donateur y faisait graver son nom, quelquefois son portrait, avec la date de son entrée en fonctions. Les plus considérables et les plus remarquables furent ceux des consuls. Les diptyques consulaires portent presque toujours l'image et le nom de ces personnages ; il est donc facile de connaître l'époque à laquelle ils appartiennent. A partir de la conversion de Constantin, les évêques comptèrent parmi les hauts personnages de l'empire, et les consuls n'eurent garde de les oublier dans la distribution des diptyques, qui dès lors servirent la plupart du temps à des usages liturgiques et à l'ornement des autels. Les consuls avaient d'ailleurs leur intérêt à ne pas négliger cet envoi, surtout lorsqu'ils étaient chrétiens ; car, parmi les noms qu'on inscrivait intérieurement sur la cire des tablettes, se trouvait naturellement celui du donateur ; ce nom avait l'avantage d'être lu publiquement pendant le saint sacrifice et recommandé aux prières des fidèles.

L'Église n'avait pas attendu jusque-là pour introduire l'usage des

diptyques dans les cérémonies saintes. Dans la vie privée, les chrétiens s'en servaient d'ailleurs dès l'origine aussi bien que les païens.

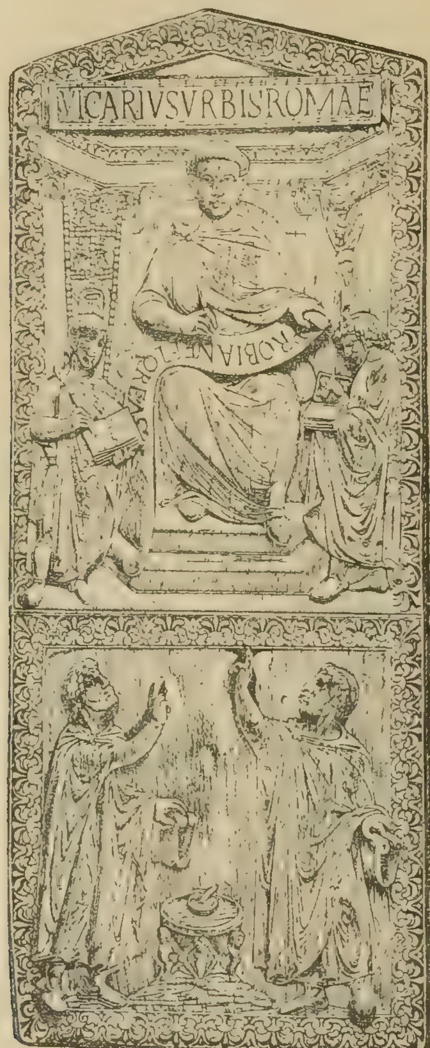


Fig. 170. — Diptyque consulaire de Probianus. (Musée de Berlin.)

Ces doubles tablettes, fermées par des fils de soie sur lesquels on appliquait des cachets en cire, avaient été usitées de bonne heure dans

les correspondances. Sainte Pélagie, au rapport de Jacques Diacre, fit parvenir une lettre sous cette forme au saint martyr Nonnus.

Ce fut au second siècle, peut-être même à la fin du premier, qu'on commença à placer de grands diptyques sur les autels. On y écrivait, tantôt les noms des nouveaux baptisés, tantôt ceux des bienfaiteurs de l'Église, des patriarches, des évêques, des clercs, des souverains et des empereurs ; on ne tarda pas à y comprendre tous les fidèles sous une mention générale. C'étaient les diptyques des vivants. Il y en eut aussi pour les morts. Chaque église y mettait les noms de ses évêques ; quelquefois les noms des évêques les plus célèbres de la chrétienté, ceux des martyrs et des saints les plus illustres. C'est là, suivant Donati, qu'il faut voir la première idée des martyrologes et des calendriers. C'est à cet usage encore que se rattache la commémoration des vivants et des morts, faite par le prêtre au saint sacrifice de la messe. Dans l'antiquité chrétienne, le diacre ou le sous-diacre, quand le moment était venu, prenait les diptyques sur l'autel, et tantôt au bas des degrés, tantôt du haut de l'ambon, il lisait les noms des vivants et des morts qui s'y trouvaient inscrits. Le célébrant récitait, immédiatement après, l'oraison *Post nomina*, et priait ainsi pour les défunts : « Aux âmes de tous ceux-ci donnez le repos, ô notre Maître et Seigneur, dans vos saints tabernacles. » Seulement, quand on avait nommé les évêques et les saints pour l'âme desquels on ne croyait pas qu'il y eût à prier, le peuple répondait : *Gloria tibi, Domine.*

C'était un grand honneur d'être porté sur les diptyques, et c'était un affront d'en être rayé. Cette mesure, *rasura nominum e diptycis*, équivalait à l'excommunication. Les évêques orthodoxes et les souverains-pontifes l'appliquaient contre les hérétiques et les schismatiques, et aussi contre ceux qui s'étaient rendus coupables de grands crimes, quelle que fût leur dignité. Par représailles alors, les prélats schismatiques et fauteurs de mauvaises doctrines ne se faisaient pas faute d'effacer chez eux les noms des orthodoxes ; ils en usèrent ainsi à l'égard de saint Jean Chrysostome, dont le nom, dans l'Église

d'Orient, ne fut rétabli à la place qu'il était si digne d'occuper, que trente-cinq ans après sa mort.

Les diptyques consulaires, bien qu'ils ne se rapportent pas directement à l'art chrétien, s'y rattachent cependant, par l'appropriation religieuse qu'on leur donna, quelquefois même par les sujets qu'on y traita ; car, à partir de la conversion de Constantin, l'influence des idées nouvelles se fit sentir jusque sur les objets profanes. Mais il y eut aussi des diptyques fabriqués à l'usage de l'Église, probable-

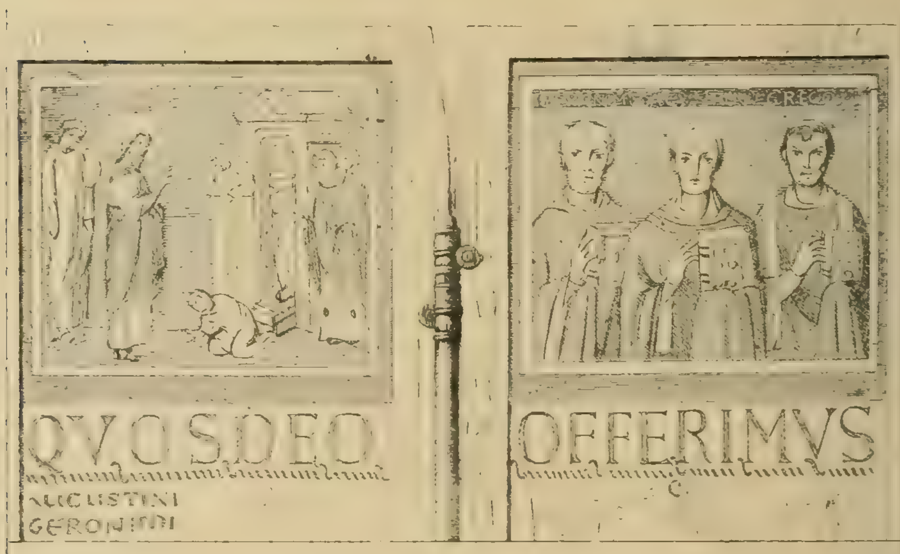


Fig. 171. — Diptyque consulaire rendu liturgique au VIIIe siècle, à Bresec.
(D'après ROHAULT DE FLEURY, *La Messe.*)

ment dès le deuxième siècle, avec des images exclusivement chrétiennes.

Les premiers ayant servi à renfermer, comme les autres, les catalogues sacrés, il convient d'en dire au moins quelques mots. Celui que possède la bibliothèque de Berlin doit être mis en première ligne, tant à cause de son antiquité que de la perfection avec laquelle il est exécuté. C'est le diptyque de Probianus, consul en l'année 322. Ce personnage y est représenté deux fois, en costume antique et en

pied ; sur l'une des tablettes on le voit écrivant, sur l'autre, rendant un arrêt. Une feuille du diptyque de Flavius Félix, consul en l'année 428, se trouve au cabinet des médailles de Paris ; l'autre est perdue. Gori a publié celui d'Arcobindus, dont le consulat se rapporte à l'année 434, et celui de Flavius Astyrius, qui obtint les faisceaux en Occident en l'année 449. Ce dernier se trouve actuellement dans la basilique de Saint-Martin de Liège. En 506, un autre Arcobindus, fils du précédent, fut consul en Orient. On a de lui un très beau diptyque, qui appartenait aux archives de Lucques, et qui a été publié par Donati. Il se compose de deux tablettes d'ivoire, réunies par une charnière en cuivre, lesquelles portent chacune deux cornes d'abondance croisées par le bas, et deux corbeilles de fleurs dans leur partie inférieure ; puis en haut deux cartels, avec cette inscription en majuscules et en abrégé : *Flavius Arcobindus Dagalaisus. Arcobindus vir illustris. — Excomes sacri stabuli et magister militiæ per Orientem, exconsul, consul ordinarius.* Entre les deux cornes d'abondance se trouve le monogramme du consul, surmonté d'une petite croix.

Le diptyque d'Anastase, qui appartient à l'église de Saint-Lambert de Liège, est postérieur à celui-ci d'une dizaine d'années. Celui de Boèce porte l'image de ce consul, avec des peintures chrétiennes à l'intérieur. Enfin le diptyque de Flavius Clementinus, consul en 513, nous représente ce personnage, auquel on donne le titre de *comes sacrarum largitionum*, accompagné de quatre serviteurs portant sur leurs épaules un sac, d'où s'épanchent des pièces de monnaie ; à l'intérieur, on lit encore des formules liturgiques, écrites en caractères grecs.

Les diptyques qui dès l'origine furent destinés au service de l'Église, se reconnaissent au choix exclusivement chrétien des sujets sculptés sur leurs faces extérieures. Les œuvres les plus anciennes que nous ayons en ce genre n'accusent pas une époque tout à fait primitive, mais elles sont au moins contemporaines des premiers diptyques consulaires parvenus jusqu'à nous. Nous trouvons, dans le livre de Gori, *De diptycis veterum*, une des plus anciennes pièces

en ivoire de provenance chrétienne. Elle appartient au couvent de Saint-Michel, situé à Venise dans l'île de Murano. C'est un ensemble de sept plaques fort curieuses, traitées dans le style des catacombes. On y voit le Sauveur qui bénit ses disciples et opère des miracles, ainsi que les prophètes Jonas et Daniel, et des anges, pareils aux Victoires de l'arc de triomphe de Titus, qui soutiennent des croix

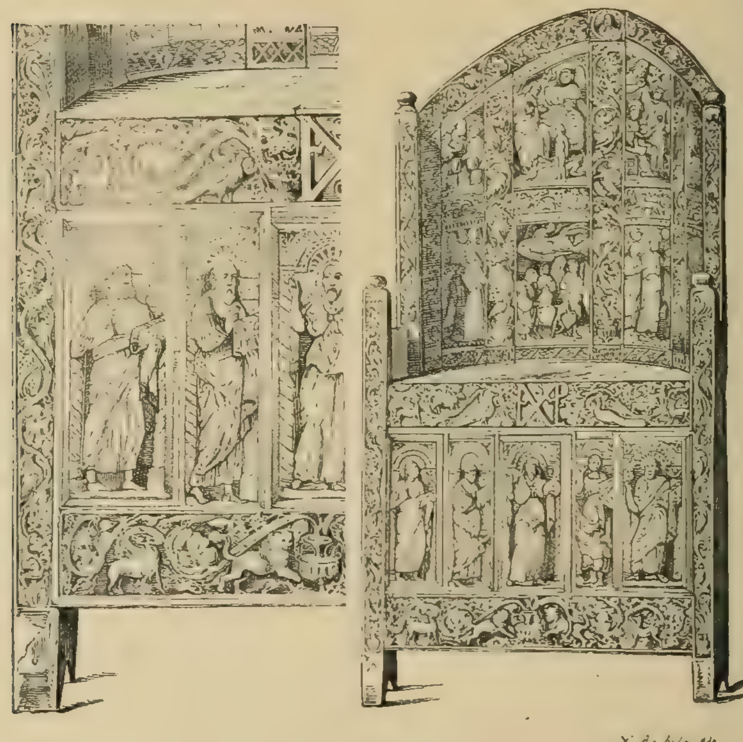


Fig. 172. — Chaire de Saint-Maximin, à Ravenne.

en guise de trophées. Le Christ y est représenté jeune et sans barbe, comme dans les sculptures des plus anciens sarcophages. L'œuvre tout entière porte le cachet d'une haute antiquité, et doit appartenir au troisième ou au quatrième siècle.

A la même époque il convient d'assigner également une boîte à hosties en ivoire, conservée dans la cathédrale de Milan. La biblio-

thèque de Brescia possède aussi des ivoires très remarquables : trois diptyques, l'un se rapportant exclusivement au style de l'antiquité classique, du premier ou du deuxième siècle de notre ère, les deux autres attribués aux consuls Boëtius et Lampadius ; de très vieilles sculptures, exécutées sur les panneaux d'une petite châsse en forme de sarcophage. Ce sont des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, dans le style des catacombes, et qui peuvent, selon toute apparence, remonter au troisième ou au quatrième siècle.

Le sixième siècle nous a légué quelques beaux spécimens, parmi lesquels il faut citer en première ligne la chaire en ivoire de saint Maximin, dans la basilique de Saint-Ursus, à Ravenne. Elle est entièrement historiée de figures et de bas-reliefs. Le Sauveur y apparait, couronné du monogramme, au milieu des quatre évangélistes. Puis ce sont des scènes du Nouveau Testament et d'autres de l'Ancien, spécialement toute l'histoire de Joseph, qu'on ne trouve nulle part, à cette époque, traitée d'une manière aussi complète. Du même style et de la même époque, on peut voir encore, dans cette église, un travail d'un genre différent, tout à fait remarquable. Ce sont deux grandes pièces en marbre, de forme convexe, qui ont dû servir d'ambon et qui portent des animaux, figures des fidèles au temps des catacombes et dans les âges suivants : des colombes, des cerfs et des poissons. Ce dernier symbole, d'un usage autrefois si fréquent, n'apparait presque plus au sixième siècle ; et c'est une grande rareté de le trouver encore ici.

L'abbaye de Lorch, au diocèse de Mayence, a possédé un beau diptyque du même temps, représentant, sous une arcade, le Christ debout, jeune et imberbe, donnant la bénédiction de la main droite, et, de la gauche, tenant le livre des Évangiles. Le Sauveur se tient au milieu de deux anges nimbés, placés également sous des arcades. Les têtes sont encore assez correctes ; mais l'ensemble du travail a beaucoup de lourdeur et ne vaut pas les sculptures en ivoire du couvent de Saint-Michel, dans l'île de Murano. C'est une œuvre byzantine. M. Labarte signale quelques autres pièces, qui paraissent avoir la même provenance, et qu'il attribue à l'école qui se forma à

Constantinople, au temps de Justinien. C'est d'abord une tablette de diptyque, qui se trouve aujourd'hui au British Museum. On y voit un ange debout, sous une arcade soutenue par deux colonnes corinthiennes, décorée au tympan d'une coquille, dans laquelle se dessine une couronne de feuillage, avec une croix. L'ange est un beau jeune homme, aux traits nobles et virils, aux longues ailes tombant à ses côtés. Il est vêtu d'une tunique talaire et d'un ample manteau, qui descend des épaules et enveloppe le corps, le tout fort bien drapé ; ses pieds sont chaussés du cothurne antique. Il tient un globe dans sa main droite et, de l'autre, s'appuie sur un long sceptre. Une inscription en grec se développe au-dessus de sa tête ; un des feuillets du diptyque étant perdu, on n'en a plus que la moitié ; en voici le sens : « Reçois l'objet que voici et, apprenant la cause..... » Il est probable que l'ange, tenant à la main le globe du monde, l'offrait à l'empereur, qui devait être représenté sur l'autre feuillet.

Une autre pièce, qui décore la couverture d'un manuscrit du onzième siècle, de l'église de Metz, représente trois scènes importantes du Nouveau-Testament : l'Annonciation, l'Adoration des mages et le massacre des Innocents. Dans la première, la Vierge est drapée à la façon des matrones romaines ; l'ange est vêtu comme celui du British Museum ; il a, comme lui, de longues ailes et un sceptre à la main ; il rappelle entièrement les anges qui figurent dans les mosaïques de Sainte-Sophie. Dans l'Adoration des mages, la Vierge est assise près d'un portique à colonnes, copié sur quelque monument antique. La plaque est entourée d'une bordure de pampres, qui offre quelque analogie avec certains ornements de la chaire de Saint-Maximin. On ne peut manquer de reconnaître, dans toutes ces figures, la correction du dessin, la noblesse des attitudes, l'ampleur des draperies, l'élégance et la variété des formes, et plusieurs des caractères du grand style antique, dont les artistes s'inspiraient encore quelquefois.

A la même école appartient le diptyque en ivoire conservé au trésor de la cathédrale de Milan, bien qu'il soit postérieur d'un siècle peut-être. Sur un des feuillets, se dessine, au centre de la pla-

que, une croix d'or gemmée, encadrée dans les doubles rideaux qui se détachent d'un portique. Sur l'autre, également au centre, apparaît l'agneau nimbé d'or, entièrement émaillé d'un cloisonnage rouge, vert et blanc. L'entourage qui sert d'encadrement aux sujets est d'une grande richesse. Le haut de la plaque d'ivoire représente la scène de la Nativité, avec les symboles évangéliques de saint Matthieu et de saint Luc ; au-dessous, disposées verticalement, se dessinent en bordure des scènes du Nouveau-Testament ; enfin, la partie inférieure porte le massacre des Innocents, correspondant à la Nativité, avec les symboles évangéliques de saint Marc et de saint Jean.

Milan possède encore un autre diptyque, composé de deux feuillets de différentes époques. Le premier, qui présente quatre scènes de la Passion du Sauveur, est tout au plus du dixième siècle ; la forme extradossée d'une arcade, qui se rapproche du gothique, pourrait peut-être lui faire assigner une date plus récente. Mais l'autre feuillet doit appartenir au cinquième siècle ; à moins qu'on ne veuille le rapporter au sixième, en raison du nimbe crucifère qu'on y voit. Les quatre sujets qu'il représente ont trait à la résurrection du Sauveur. Ce sont les trois Marie au tombeau, l'apparition de JÉSUS aux saintes femmes, aux onze apôtres et à saint Thomas. La figure du CHRIST jeune et sans barbe se rapproche de celle qu'on rencontre sur les plus anciens sarcophages ; les formes architectoniques, les colonnes en spirale, rappellent une époque qui ne peut s'éloigner beaucoup de celle des grands diptyques consulaires.

Tandis qu'en Occident la sculpture a péri de bonne heure, elle a gardé en Orient quelque chose des traditions antiques ; en dépit de la raideur des formes hiératiques, elle a toujours été marquée au cachet de la finesse du travail et de la délicatesse dans l'exécution. Pour bien saisir la différence radicale qui distingue les œuvres très nombreuses de provenance orientale, des pièces très rares qu'on peut attribuer à l'Occident, il suffit de comparer un diptyque en ivoire de la bibliothèque du Louvre, qui sert de couverture à un manuscrit latin (n° 99 bis du supplément), avec le fameux diptyque de Monza,

qui doit être à peu près de la même époque. Le premier est d'un style qui manque totalement de grâce et de délicatesse ; l'artiste y traite sans originalité des sujets déjà reproduits ailleurs ; il le fait avec une dureté qui touche à la barbarie. En Orient, où les arts ont été protégés par les Pulchérie, les Zénon, les Anastase, on fabrique des plaques d'ivoire d'une rare beauté, comme celles de ce diptyque que le pape saint Grégoire envoyait alors à la reine Théodelinde, et qui servent aujourd'hui de couverture aux Dialogues du saint docteur. On y voit une femme en tunique talaire serrée à la ceinture, avec un manteau relevé sur le bras, une coiffure orientale, sorte de riche turban, des pendants d'oreilles et des colliers de perles. Un enfant de onze à douze ans, vêtu de la tunique et de la toge, avec la fibule à l'épaule, se tient à ses côtés ; il donne la bénédiction de la main droite : ce qui semble désigner un empereur ou un saint. De l'autre côté, se tient un personnage en tunique courte et en chlamyde, dont les vêtements sont ornés de figures et de broderies, qui porte la lance d'une main et s'appuie de l'autre sur son bouclier. La femme est probablement Galla Placidia, sœur d'Honorius et d'Arcadius ; l'enfant doit être son fils ; l'autre figure est sans doute celle de l'empereur Théodose II, ou peut-être celle d'un guerrier, Aëtius ou Boniface. Quoi qu'il en soit, c'est une œuvre supérieurement traitée, et qui laisse bien loin derrière elle les grossières ébauches auxquelles on s'exerçait encore en Occident ; car les derniers symptômes de la vie, dans l'art de la sculpture, n'y avaient pas totalement disparu.

Le grand cataclysme de la persécution iconoclaste porta, comme on l'a vu, un coup fatal à l'Orient. Léon l'Isaurien fit détruire une quantité prodigieuse de mosaïques, de peintures, de bas-reliefs et de statues. La ruine des figures colossales en or et en ivoire, dues au ciseau des Théoclès, des Dorcilas et des Phidias, est à jamais regrettable ; mais elle ne saurait nous faire oublier la perte irréparable des œuvres de la meilleure époque byzantine. Les fureurs insensées durèrent malheureusement si longtemps, que la destruction dut être immense et presque totale. Les édits de la persécution, renouvelés

en 754, sous Constantin Copronyme, défendirent sous les peines les plus rigoureuses de représenter aucune figure sur la toile, le bois, le métal, la pierre ou l'ivoire. Au bout d'un siècle enfin, Théophile, bien que partisan encore de l'hérésie, permit aux artistes de faire des figures d'animaux. On s'y exerça et l'on atteignit une rare perfection; on en peut juger par la merveilleuse couverture du sacramentaire de Monza, où les oiseaux, les lions et les chimères se pressent, au milieu des feuillages et des fleurs, traités avec une perfection et une délicatesse admirables. A la mort de Théophile, Théodora, mère de l'empereur Michel, se hâta de rendre la liberté au culte saint et aux arts religieux. Cependant, telle avait été la violence et la durée des coups portés par les empereurs iconoclastes, que la grande sculpture en était morte, et qu'on n'essaya même pas de la faire revivre.

Il n'en fut pas de même des petites sculptures exécutées sur le bois ou l'ivoire, ni des ciselures sur métal. Cet art, en dépit de tous les persécuteurs, ne cessa jamais d'être pratiqué en secret ; il n'avait rien perdu de ses moyens ni de ses traditions. A mesure qu'on avait plus rigoureusement proscrit les saintes images, les fidèles avaient eu plus de zèle pour s'en procurer. Ils les voulaient de petite dimension et portatives. C'étaient quelquefois des statuettes, plus souvent encore des diptyques, mais qui n'étaient plus affectés spécialement aux usages liturgiques. Les images peintes ou gravées se dessinaient, non plus à l'extérieur, mais à l'intérieur des panneaux, qui pouvaient se fermer et s'ouvrir à volonté, comme ceux d'une petite armoire, où l'on cachait les saintes figures aux regards profanes. Ces sortes de tableaux comprenaient souvent trois feuillets, quelquefois davantage. On les appelait diptyques ou polyptyques ; on les déployait sur les autels et on les offrait à la vénération des fidèles.

Le musée du Vatican possède un fort beau triptyque de ce genre, destiné à un autel domestique. Les plaques d'ivoire sont partagées par une bande composée de médaillons. Le CHRIST, assis sur un trône, occupe la partie supérieure ; en bas, se tiennent la sainte Vierge, saint Jean l'Évangéliste et deux anges. Cet usage, une fois

adopté, se trouva en harmonie avec la dévotion des fidèles, et produisit pendant toute la période du moyen âge une foule d'œuvres en ce genre.

D'un autre côté, l'émigration des artistes orientaux qui, pour fuir la persécution, s'en vinrent en Italie, dans les Gaules ou dans la Germanie, ralluma dans ces contrées l'étincelle de l'art, qui se mou-

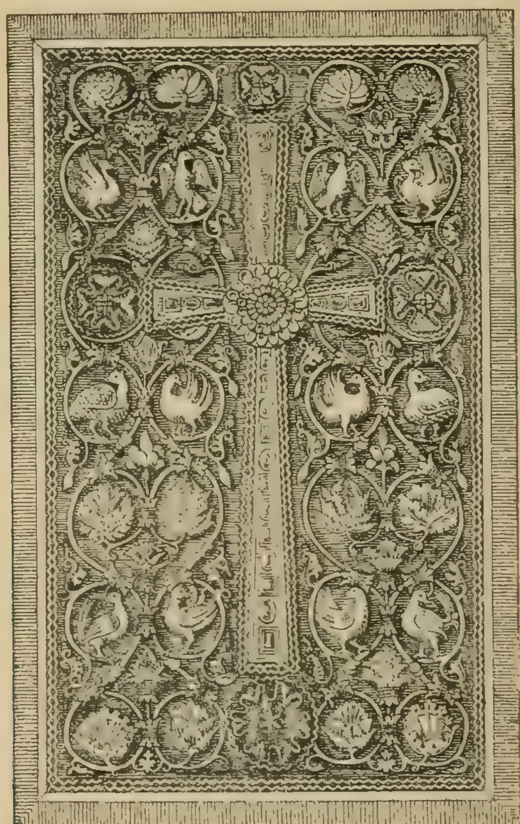


Fig. 173. — Revers du triptyque du Vatican.

rait au contact de la barbarie. Les ivoiriers byzantins, accueillis à Rome par Grégoire III, et par Charlemagne dans toute l'étendue de son empire, répandirent à profusion des productions qui ont du charme jusque dans leur raideur ; et de toutes parts, dans les grandes cités, on s'appliqua à les imiter. Nos pays imprimèrent le cachet de

leur goût et de leurs idées à l'élément byzantin ; des formes nouvelles apparurent qui, malgré leurs imperfections, constituent des écoles parfaitement distinctes. Telle pièce travaillée dans les contrées rhénanes, diffère non seulement d'une œuvre grecque, mais encore d'un travail italien, lors même que l'époque serait la même.

On trouve dans les écrits du temps des preuves nombreuses de la faveur qui accueillit alors cette branche de l'art, ainsi que les œuvres qu'elle produisait. On voit que l'évêque d'Arras, Hiloward, faisait sculpter pour son église un diptyque en ivoire. Angilbert, abbé de Saint-Riquier, laissait à la sienne une statue en ivoire, une chaîne et un diptyque en ivoire, montés en or et en argent avec des perles. En 823, Ansigise, abbé de Fontanelle, donnait à son église une coupe d'ivoire d'un très beau travail, et ordonnait que deux tablettes sculptées fussent employées à la couverture d'un antiphonaire écrit en lettres d'or, sur vélin de pourpre. Enfin, Hincmar de Reims faisait encastrer dans une bordure en or deux tablettes d'ivoire sculptées, pour servir de couverture aux œuvres de saint Jérôme.

On voit à quel usage furent employés les feuillets des diptyques. Au point de vue liturgique et dans la célébration des saints mystères, ces objets sacrés avaient, avec le temps, beaucoup perdu de leur importance. On cessa généralement d'assez bonne heure de lire en public les noms qui s'y trouvaient inscrits ; dès lors on négligea le soin de continuer ou de conserver les catalogues. Quelques églises ou monastères restèrent seuls fidèles aux anciens usages ; mais ce fut l'exception. Le diptyque de Fulde va assez loin ; il contient la liste de vingt-trois rois, de vingt évêques et de huit comtes. Celui d'Amiens, à côté des noms de plusieurs saints confesseurs, ajoute ceux des fidèles trépassés qui doivent être recommandés au saint sacrifice : *Memento etiam, Domine....Firmini confessoris, Honorati, Salvii, Bertrandi... qui nos praecesserunt cum signo fidei.* Sur le diptyque de Trèves, sont inscrits les noms de personnages illustres, de l'empereur Othon le Grand, d'Adélaïde, son épouse, de Brunon, archevêque de Cologne, de Willelm, archevêque de

Mayence. Celui d'Arles contient une longue série des évêques de cette ville ; on y marque les noms des saints d'une croix rouge.

Ailleurs, les diptyques ne conservant plus leur destination première, on chercha le moyen d'en utiliser autrement les tablettes sculptées. L'antiquité chrétienne attachait un prix extraordinaire aux beaux manuscrits, aux livres liturgiques surtout, dont la matière était rare et coûteuse, et la calligraphie très soignée. A ces pages de vélin, teintes en pourpre quelquefois, avec des caractères en or et des miniatures en couleur, il fallait donner un vêtement extérieur en harmonie avec les richesses de l'intérieur. On se servait primitivement pour les renfermer de cassettes ou de boîtes, d'un très grand luxe quelquefois. C'est ainsi que Childebert, après avoir vaincu Amalric, roi de Visigoths, trouva à Narbonne, parmi les pièces de son trésor, vingt boîtes en or ornées de pierreries, dans lesquelles étaient conservés les saints Évangiles.

Ces sortes d'écrins durent bientôt faire place aux couvertures proprement dites, qui offraient l'avantage d'une plus grande commodité et se prêtaient tout aussi bien aux exigences et aux fantaisies du luxe. Les ais en ivoire des diptyques convenaient pour un pareil usage ; on ne pouvait manquer de les y employer. Les sujets profanes eux-mêmes n'y étaient pas déplacés ; ils pouvaient, comme les autres, conserver et décorer convenablement les pages des saints livres. C'est ainsi qu'une Bible de l'église de Sens fut couverte de deux feuilles en ivoire, à sculptures exclusivement païennes : le triomphe de Bacchus et le triomphe de Diane. Ce travail est du quatrième siècle sans doute : les formes y sont lourdes, tout en conservant une certaine correction et quelque chose des traditions de l'art classique. On ne tarda pas d'ailleurs à sculpter tout exprès le bois ou l'ivoire, pour en revêtir les manuscrits. Les deux plaques en ivoire du livre de prières de Charles-le-Chauve sont bien de son époque et de provenance occidentale. Il n'y faut pas chercher la finesse et la perfection byzantine ; mais elles ont ceci de curieux que la Vierge y est représentée, et c'est la première fois, à notre connaissance, que la main d'un sculpteur, en Occident, a tenté d'en reproduire l'image.

En l'année 855, Drogon, évêque de Metz, fit exécuter deux plaques en ivoire pour servir de couverture à un évangéliaire de son église. Il y fit représenter, en neuf tableaux, diverses cérémonies liturgiques. Bientôt après un moine de Saint-Gall, nommé Tutilo, se distingua dans l'art de sculpter l'ivoire. Sur la tablette d'un diptyque ayant appartenu à Charlemagne, il représenta la sainte Vierge entourée de quatre anges, avec saint Gall à ses pieds.

Le diptyque de Rambona est de cette époque. On y voit l'image de JÉSUS crucifié et, au-dessous de la croix, la louve allaitant Romulus et Remus. Sur l'autre tablette, la sainte Vierge, assise entre deux anges, tient l'Enfant JÉSUS sur ses genoux. C'est un monument de l'extrême décadence de l'art en Italie.

Quand les Normands envahirent nos contrées, les arts se réfugièrent dans les cités germaines, qui étaient mieux protégées et qui entretenaient plus de rapports avec l'Orient. Les influences byzantines adoucirent et corrigèrent quelque peu l'ignorance et la maladresse des sculpteurs. Au milieu des ténèbres de la barbarie où l'Occident était plongé, on savait pourtant apprécier encore la supériorité des travaux anciens ; on attachait un grand prix aux diptyques consulaires et aux ivoires orientaux, et l'on ne manquait pas de les faire servir à la couverture des plus précieux manuscrits ; on les enchâssait à cet effet dans des baguettes et des bordures d'or ou d'argent, où l'on semait à profusion les pierres fines, les perles et les émaux. Les couvertures devinrent souvent de la sorte des œuvres d'orfèvrerie. On en citerait un très grand nombre, qui se rapportent aux siècles de la décadence. Les âges barbares en ont fait des merveilles, où l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, de la richesse de la matière ou de l'habileté qui a présidé au travail.

Nous avons déjà parlé du sacramentaire de Monza ; on imaginerait difficilement quelque chose de plus splendide que cet harmonieux ensemble où l'ivoire s'unit au métal, détachant ses plaques sur un fond d'argent doré, encadré des plus fines bordures d'orfèvrerie, et développant des enroulements pleins de grâce et de délicatesse, au milieu desquels se jouent les animaux et les oiseaux de l'Orient.

Nous avons encore l'évangéliaire de Charles-le-Chauve, écrit en 870, dont la couverture fut exécutée en l'année 975, par les soins de l'abbé Romuald. C'est une pièce d'orfèvrerie remarquable, avec des bas-reliefs en or, où la correction du trait et le fini du travail dénotent une main byzantine. Enfin, la couverture de la Bible de Saint-Marc à Venise ne mérite pas moins d'attention et d'admiration. La bordure d'or qui en contourne les ais, se compose de cloisons irrégulières remplies d'émaux de diverses couleurs. Le milieu, sur les deux faces, est occupé par une croix, qui porte, ici la figure de la sainte Vierge, là celle du Sauveur, et qu'entoure un riche médaillon. La croix de la crucifixion, en émail rouge purpurin, se détache sur un fond vert émeraude. Le CHRIST y est vêtu du *colobium* sans manches, descendant jusqu'aux pieds : ce détail, la position horizontale des bras et plusieurs autres traits encore, sont l'indice d'une haute antiquité.

La représentation du Sauveur crucifié, si rare dans les siècles précédents, devint alors très fréquente. On la trouve sur la couverture de l'évangéliaire de Tongres, sur une plaque d'ivoire de la collection Soltykoff, sur un manuscrit des quatre évangiles écrit en lettres d'or sur vélin de pourpre, du temps des premiers Carlovingiens. Ce manuscrit, après avoir appartenu à l'église de Metz, se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris (suppl. lat. nº 650). Sur la couverture d'un autre évangéliaire écrit vers l'an 960, apparaît encore la crucifixion, encadrée dans une bordure d'orfèvrerie (suppl. lat. nº 643) ; on la voit enfin sur la couverture de l'évangéliaire de l'empereur Henri II. Nous nous en tenons à ces quelques citations choisies entre mille ; on y trouvera des exemples de l'alliance qui se fit entre l'art de Byzance et les procédés de la Germanie.

Un ivoire de Metz nous présente la scène complète du crucifiement. La croix qui porte le Sauveur se dresse sur une colonne. La nouvelle Loi est figurée à sa droite, avec la sainte Vierge ; elle reçoit dans un calice le sang du Rédempteur. A gauche, se tient saint Jean auprès de l'ancienne Loi, qui détourne la tête. En haut, apparais-

sent deux anges aux ailes éployées, avec deux médaillons contenant chacun une figure en buste, pour représenter le soleil et la lune. En bas, sous le groupe central, se trouvent deux petits monuments à coupoles, l'Église et la Synagogue ; puis les symboles évangéliques ; enfin des emblèmes de la terre et de la mer ; et dans le piédes-



Fig. 174. — Crucifixion sur ivoire. IXe siècle. Bibliothèque nationale.
(D'après *Les Manuscrits et la Miniature*, par M. Lecoy de la Marche.)

tal de la colonne, une tête d'un caractère antique, très finement exécutée. On pourrait croire en lisant ici le nom d'Adalberon, évêque de Metz, que cet ivoire est un produit de l'art allemand, mais la perfection de l'œuvre indique une provenance byzantine et laisse supposer que l'inscription a été mise après coup.

Il y aurait beaucoup à dire, au point de vue de l'iconographie, sur ces images du Sauveur crucifié. Dans toutes les branches de l'art, sur les émaux, le métal ou l'ivoire, dans les fresques et les miniatures, elles se reproduisent, à cette époque, avec des caractères identiques, qui permettent d'autant mieux d'en fixer approximativement la date, qu'ils vont se modifier dans le cours des siècles. Le Sauveur, dans les crucifix primitifs, est souvent un enfant; il est toujours vêtu de la tête aux pieds. Son visage est calme et sans douleur, sa tête droite ne fléchit aucunement et ne porte jamais la couronne d'épines, mais plutôt le diadème des rois. Les bras sont dans une position parfaitement horizontale. Les mains ne présentent pas même d'ordinaire la trace des clous ; le côté n'est pas ouvert ; il n'y a pas de trace de sang la plupart du temps. Les pieds, toujours séparés, reposent sur un large *suppedaneum* qui soutient tout le corps. Le nimbe crucifère, en plein usage à l'époque où parurent les premiers crucifix, se dessine autour du front du divin Rédempteur. La croix a tantôt la forme du T, tantôt c'est la croix latine. Le titre se montre apparent d'ordinaire, tantôt avec des sigles, tantôt sans aucun caractère alphabétique. Les personnages qui figurent dans la scène de la crucifixion se distinguent également par de nombreuses particularités ; il serait trop long de les noter en détail.

La croix dite de Lothaire porte au revers de la face principale, comme nous l'avons observé, une image de Jésus crucifié. Cette image, si on la faisait contemporaine de la croix, serait en opposition avec les caractères que nous venons de signaler. Le Christ y paraît simplement vêtu d'un linge autour des reins ; il ne conserve pas la parfaite horizontalité des bras ; sa tête s'affaisse et penche à droite. C'est le Sauveur déjà mort ou mourant, et non plus Jésus triomphant sur la croix, tel que l'ont compris les âges les plus reculés. Cette image est une simple gravure sur métal. Le crucifix, tantôt peint, tantôt gravé, tantôt sculpté en léger bas-relief, se rencontre fréquemment alors, jamais en plein relief ; nous n'en connaissons que deux exemples, le crucifix en argent donné par Léon III à l'église de Saint-Pierre, et le *Volto Santo* de l'église de Lucques.

Quant au crucifix du tombeau de Childéric, dont a parlé Dom Ruinart, il nous semble difficile d'y croire. La parole du savant religieux ne saurait, à elle seule, faire trancher la question dans un sens opposé à l'étude des monuments et aux donnéés de la science.

Les caractères du crucifix, aux dix premiers siècles, ne tardèrent pas à se modifier. La glorification fit place à la souffrance. Les clous ensanglantèrent les pieds et les mains ; la plaie du côté s'ouvrit ; la tête se couronna d'épines et s'inclina. Un court jupon s'arrêtant aux genoux remplaça le *colobium*. Tous ces traits s'accusent dès le douzième siècle. Cent ans après, les pieds se croisèrent, fixés par un seul clou ; les bras violemment tendus perdirent leur position horizontale. On supprima bientôt le *suppedaneum* ; le corps ne porta plus que sur des blessures sanglantes. Au quatorzième et au quinzième siècle, il s'affaissa et se tordit sur la croix, dans les angoisses de la douleur et dans les affres de la mort. Ce fut la représentation vraie du supplice du divin Crucifié, beaucoup moins celle de la majesté du DIEU qui a vaincu la mort.

On aimerait à connaître les hautes raisons qui, dans les âges primitifs, firent écarter ainsi tout le réalisme de la torture. On ne peut guère que les soupçonner.

L'antiquité profane a voilé la douleur. Socrate, après avoir bu la ciguë, s'entretint avec ses amis jusqu'au moment de son agonie. Aux premières étreintes du poison, il les congédia et s'enveloppa dans son manteau pour y mourir. L'art antique n'a montré la souffrance que dans le Laocoon et dans les Niobides, qui apparaissent comme des exceptions. On sait la réserve des premiers chrétiens dans la représentation du supplice de leurs martyrs. Est-ce l'esprit de l'hellénisme qui leur a dicté ces convenances, et faut-il en voir la persistance dans les premières images du crucifix ? Nous ne le pensons pas. L'idée qui leur a fait dissimuler la croix, puis ne la montrer que glorifiée, qui si longtemps leur imposa la loi d'y attacher la divine Victime sous la forme d'un agneau, a prévalu longtemps chez les chrétiens, et leur a fait donner au Sauveur les traits de la glorification de préférence à ceux de la douleur.

Chapitre Vingt-et-Unième.

LES MANUSCRITS ET L'ÉCRITURE. — LES LIVRES LITURGIQUES.

L'EMPIRE romain était depuis longtemps enrôlé sous les étendards du CHRIST, quand sonna pour lui l'heure des catastrophes. Ce succès précoce de la cause évangélique fut une bonne fortune pour les lettres ausi bien que pour les arts. Quand l'Occident succomba sous les coups des Barbares, quand l'Orient se vit sans cesse menacé, parfois envahi et déchiré pièce à pièce, l'Église était là, toute prête à recueillir l'héritage du passé, à rassurer le présent et à préparer l'avenir. Si les hordes asiatiques et africaines n'avaient trouvé devant elles que le vieux paganisme, depuis longtemps à l'agonie, et les éléments épars d'un christianisme qui n'aurait pas été la société reconnue par l'État, on se demande ce qui fût arrivé. La désagrégation eût été universelle, et l'intelligence humaine eût descendu sans doute quelques degrés plus bas dans les cercles de la barbarie.

L'Église, — et ce fut une de ses gloires, — a toujours compris que tous les trésors de la pensée étaient de son domaine. Elle apportait au monde d'inestimables richesses : les évangiles, les écrits des apôtres, les commentaires, les discours et les lettres des saints docteurs ; mais elle ne dédaignait ni les conceptions brillantes d'Alexandrie, dont s'illuminait encore l'Orient, ni les accents d'Athènes, qui avaient charmé la Grèce, ni les flots d'éloquence et de poésie qui s'étaient épanchés aux bords du Tibre. Gardienne désormais de tout ce que la société en détresse pouvait oublier ou laisser périr, elle se montra jalouse de conserver à la fois et le dépôt profane, et le dépôt sacré ; elle se laissa prendre de la noble ardeur de copier soigneusement les anciens textes, pour les transmettre aux âges futurs.

Le goût des manuscrits, sans doute, n'était point né avec elle. On en peut trouver la trace à des époques bien antérieures. Les traditions grecques font mention de certaines copies des poésies d'Homère, décorées avec un luxe qu'on n'a pas égalé depuis lors. Les

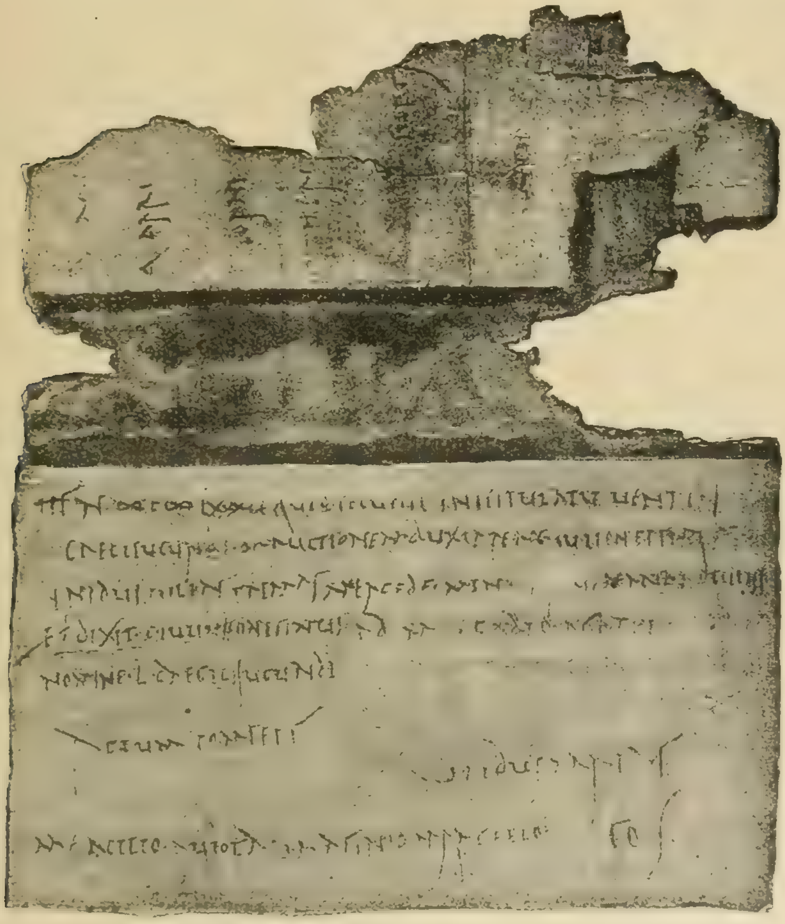


Fig. 175. — Tablette de cire trouvée à Pompéi.

Romains n'étaient pas moins curieux de posséder, transcrites avec le plus grand soin, les œuvres de leurs auteurs les plus fameux ; mais pour que cette précieuse industrie ne succombât pas au milieu des

ruines amoncelées de toutes parts, il était indispensable qu'elle fût soutenue par la main protectrice et puissante de l'Église.

Aux matières incommodes et grossières, telles que les métaux, la pierre et l'argile, qui, dans les siècles les plus reculés, avaient été choisies pour recevoir l'écriture, on en avait peu à peu, et depuis longtemps, substitué d'autres plus convenables : des substances textiles ou des peaux de bêtes diversement préparées. Mais, comme ces matières étaient rares et qu'on ne pouvait pas toujours se les procurer, l'usage d'écrire sur des plaques d'argile n'en subsista pas moins. On eut ainsi des livres entiers gravés sur des briques, ce qui rendait les bibliothèques fort peu portatives.

Le papyrus était bien autrement commode. On le tirait d'un roseau qui croît aux bords du Nil. On savait le préparer et s'en servir dès la plus haute antiquité. La tige de ce roseau est couverte d'une enveloppe membraneuse, composée de dix à douze pellicules, qui peuvent s'enlever séparément. Formées d'un tissu très lâche, elles ne peuvent donner, prises à part, une feuille d'une certaine consistance, propre à recevoir l'écriture ; il faut en placer transversalement deux l'une sur l'autre, de telle sorte que tous les fils se croisent. Ces feuilles, ainsi doublées, étaient mises en presse et polies, puis plongées dans un bain d'huile de cèdre, qui les garantissait de l'humidité. Tel était le procédé des anciens ; il devait être bon, car on a trouvé bien conservés des papyrus égyptiens antérieurs à Moïse, remontant à plus de dix-huit siècles avant notre ère.

Non seulement la matière se prêtait facilement à l'usage, mais on la trouvait en abondance, en Égypte du moins. Alexandrie en faisait un grand commerce. Sous Ptolémée-Épiphane, l'exportation prit de telles proportions, que ce prince crut devoir l'interdire rigoureusement.

Le papyrus permettait de former des feuilles de dimensions restreintes, sur lesquelles on écrivait des actes publics ou privés ; et de plus, des feuilles de très grande longueur, dont une seule formait un rouleau *(volumen)*. Le volume fut le vrai livre de l'antiquité. Il y en eut toutefois de semblables aux nôtres, composés comme eux de

pages réunies ensemble. Le roseau qui donne le papyrus atteignant une grande hauteur, on en tirait de longues membranes, qu'on pouvait d'ailleurs aisément réunir à d'autres pour obtenir ainsi des feuilles de soixante à quatre-vingts pieds.

On comptait différentes sortes de papyrus, suivant le format et la qualité des feuilles. Celui qu'on appelait *royal* chez les Égyptiens, se distinguait par ses grandes dimensions, sa beauté, sa finesse et sa blancheur. On employait pour le faire les membranes de la tige les plus voisines du cœur de la plante. Celui qu'on nommait *hiératique* était réservé aux prêtres. A Rome, on en avait de trois sortes : le papyrus *d'Auguste*, le *livien* et le *fannien*. Les feuilles ont généralement une couleur jaunâtre dont l'encre, en vieillissant, tend à se rapprocher.

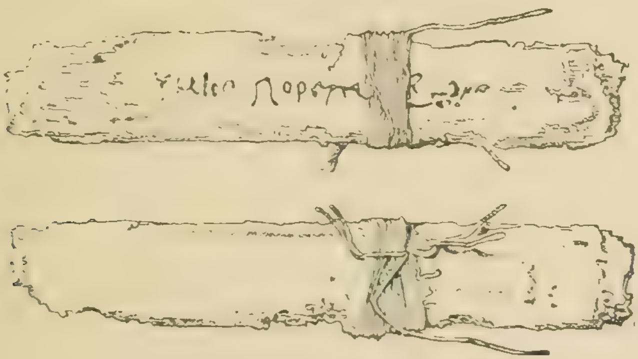


Fig. 176 et 177. — Papyrus égyptiens.

L'usage du papyrus dura longtemps. On l'employait encore beaucoup au temps de saint Jérôme ; jusqu'au huitième siècle, on s'en servit pour les chartes de préférence au parchemin, qu'on réservait pour les livres manuscrits. Les empereurs grecs et latins écrivaient leurs diplômes sur papyrus. Les plus anciennes bulles pontificales, les chartes des rois francs de la première race, sont du même genre. Le parchemin apparut toutefois de bonne heure, et se généralisa de plus en plus à partir du huitième ou du neuvième siècle, jusqu'au temps, encore assez éloigné, où l'invention du papier de chiffes allait offrir à l'écriture une matière plus commune et moins dispendieuse.

Le parchemin est peut-être aussi ancien que le papyrus. Il est certain que, depuis Moïse, les Juifs s'en sont servis et en ont fait les rouleaux sur lesquels ils copiaient la Loi, sans doute parce qu'ils y trouvaient une solidité supérieure et des garanties d'une plus grande durée. Le parchemin se fabrique en effet avec des peaux de bêtes, principalement de mouton, de chèvre ou d'agneau. On les passe à la chaux, on les écharne, on les adoucit à la pierre ponce, et l'on obtient des feuilles dont la finesse et la blancheur varient.

On a supposé que Pergame avait été le berceau de cette industrie et que le roi Eumène en avait été l'inventeur. Comme on a des preuves qu'elle est de beaucoup antérieure, on peut attribuer seulement à Pergame l'honneur de l'avoir perfectionnée et de lui avoir donné son nom, lequel a prévalu au milieu de plusieurs autres dénominations. De *pergamenum* on a fait parchemin. On l'appelle aussi vélin, du mot *vitellus*, parce que la peau de veau est quelquefois employée et produit des feuilles plus polies, plus blanches et plus transparentes. Les calligraphes attachaient la plus grande importance à ces qualités; ils apportaient les soins les plus minutieux pour donner toute la beauté possible à la page qui devait recevoir leur écriture. Hildebert, archevêque de Tours, au onzième siècle, nous apprend la façon dont l'écrivain procédait : *quid scriptor solet facere*. « L'écrivain, à l'aide du rasoir, commence par ôter la graisse adhérente au parchemin ; il fait disparaître les taches ; puis, avec la pierre ponce, il enlève les poils et toutes les irrégularités. » Les procédés de l'antiquité ne sont pas connu, mais il est probable qu'ils différaient peu de ceux du moyen âge.

Au temps de Pline, on commença à teindre en pourpre les parchemins et les vélins destinés à recevoir des caractères en argent ou en or. C'était un très grand luxe, qui eut de la vogue dans les siècles suivants et auquel les religieux, très amateurs de beaux manuscrits, consacrèrent souvent leurs travaux et leurs soins.

Comme les parchemins étaient toujours trop rares et d'un prix très élevé, on eut quelquefois l'habitude regrettable de gratter les manuscrits et les titres anciens, sacrifiant ainsi les vieux textes aux nou-

veautés qu'on voulait transcrire. Les Romains, les premiers, avaient donné ce fâcheux exemple ; le moyen âge le suivit. On appelle *palimpsestes* les manuscrits auxquels ce procédé économique a donné naissance. Il n'est pas rare que les traces de l'ancienne écriture soient encore assez visibles pour qu'on puisse la rétablir. C'est ainsi qu'on a retrouvé, sous le texte du concile de Calcédoine, un exemplaire incomplètement effacé de la *République* de Cicéron.

On se servait pour écrire d'un pinceau ou d'un roseau. Le mot *calamus* désigne, dans la langue latine, l'instrument destiné à cet usage. Le pinceau fut remplacé, au huitième siècle seulement, par la plume à écrire. L'encre noire fut la plus communément employée. On écrivait ordinairement en rouge les titres des chapitres, les lettres initiales et les rubriques des livres liturgiques.

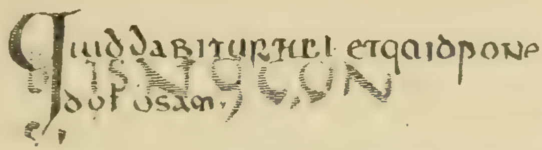


Fig. 178. — Exemple de palimpseste (IVe siècle). Manuscrit du Vatican.
(D'après *Les Manuscrits et la Miniature*, par M. LECOY DE LA MARCHE.)

Les empereurs d'Orient signaient leurs diplômes au cinabre. Des encres de diverses couleurs s'introduisirent à l'époque où se répandit le goût des lettres ornées ; quant aux vélins pourprés, tous les caractères en étaient tracés à l'encre d'or ou d'argent.

Ces beaux manuscrits, de tous les genres et de tous les formats, qui ont assurément sauvé le goût des lettres et des arts dans le monde, sont dus tous, ou presque tous, à l'initiative intelligente et active de l'Église. Des hommes comme saint Jérôme, qui à toutes les richesses visibles préférait les trésors de l'érudition, ont pu n'attacher à ce luxe qu'une importance secondaire ; leurs appréciations ne furent point celles de la société chrétienne. « Laissons à qui les veulent, a dit quelque part l'austère docteur, ces vieux livres

écrits en lettres d'or ou d'argent, sur des feuillets de pourpre, en caractères d'écriture onciale, comme on dit ; ce sont là des embarras créés à plaisir, plutôt que des recueils utiles. Pourvu qu'on me permette d'avoir de bonnes pages, humbles d'aspect, que m'importe ? J'estime plus la correction que la splendeur des manuscrits. » L'Église laissa dire ; mais, délicate, lettrée et savante comme elle l'était, elle ne voulut faire fi, ni de la valeur intrinsèque, ni de l'exécution matérielle. Elle trouvait dans les textes sacrés de l'Écriture et de la tradition des moyens de propagande religieuse ; quant aux écrits profanes, elle n'en était guère moins éprise et se plaisait à en multiplier les exemplaires. Elle avait pour reproduire les uns et les autres, en Orient comme en Occident, ses moines et ses

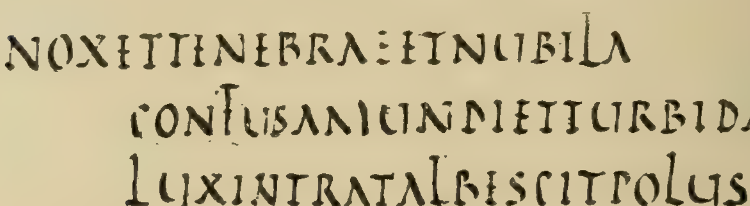


Fig. 179. — Capitale antique (Ve siècle). Manuscrit de Prudence.
(D'après *Les Manuscrits et la Miniature*, par M. Lecoy de la Marche.)

clercs, auxquels elle ne croyait pas pouvoir imposer une besogne plus utile et plus profitable. C'était, suivant ses constitutions religieuses, une œuvre agréable à Dieu ; et quiconque savait écrire, enluminer ou relier des manuscrits, devait s'y appliquer. « Le travail des copistes profite à l'âme, disait le savant Alcuin, tandis que celui des champs profite au corps seulement. » La règle de Cassiodore faisait une obligation aux moines de bien écrire, et lui-même, le premier, leur en donnait l'exemple.

Le temps n'était pas venu encore où de splendides miniatures allaient étaler leurs couleurs les plus vives sur le vélin des manuscrits. On ne s'attache d'abord qu'à l'écriture ; mais la calligraphie devient un art véritable dans les monastères. Les religieux mettent au nombre de leurs principaux exercices celui de la transcription des

textes; ils y consacrent la plus grande partie de leur temps. Il y a dans chaque abbaye une grande salle où le silence est prescrit rigoureusement. C'est le *scriptorium*. Là se réunissent les écrivains, s'entourant de livres, collationnant les textes, et, la plume ou le roseau à la main, s'efforçant de les reproduire dans une forme correcte. Ce qui se fait en Italie et dans les Gaules ne tarde pas à s'établir en Angleterre. Saint Augustin, que le pape Grégoire-le-Grand vient d'y envoyer, y apporte le flambeau de la science, avec celui de la foi, à la fin du sixième siècle. Cent années après, saint Benoît Biscop fonde deux monastères, celui de Werermouth et celui de Jarrow ; l'un de ses premiers soins est d'y réunir des manuscrits et d'en faire écrire de nouveaux.

Le mouvement s'étend en Irlande ; il y progresse à mesure que les monastères s'y multiplient. Des livres apportés de Rome et de la Grèce y développent l'étude des sciences et des lettres. On se borne à les copier encore ; on ne cherche rien de plus que la beauté des caractères et la correction des textes. L'art du dessin et de la peinture est tombé si bas, que nul n'a le courage de s'y intéresser. A peine si l'on ose, dans les lettres capitales, glisser de timides ornements pour rompre la monotonie de l'écriture. Toutefois, on ne tardera pas à sortir de ces hésitations ; on donnera bientôt aux grandes lettres le luxe d'une ornementation riche, capricieuse et variée ; puis enfin, après des ébauches plus ou moins grossières, aux pages des manuscrits, de grandes et splendides miniatures que nous étudierons plus tard.

L'écriture, aux âges dont nous nous occupons, se rapporte, au point de vue de l'origine et de la forme, à deux types principaux : le type grec et le type latin. L'écriture slave, dont il existe encore de nombreux spécimens, et la mésogothique de l'alphabet d'Ulphilas, très rare aujourd'hui, dérivent toutes les deux, la première du grec, la seconde de caractères grecs et latins, avec une addition de quelques signes particuliers. Les deux littératures d'Orient et d'Occident partagent les manuscrits en deux classes. Nous allons les étudier, en tenant compte des variations qui, suivant le génie des différents peuples occidentaux, se sont produites, spécialement chez nous.

L'écriture grecque, aux premiers siècles de notre ère, est dite *capitale*, parce qu'elle se compose de grands caractères réguliers et bien proportionnés. On en possède peu d'exemples dans les ma-

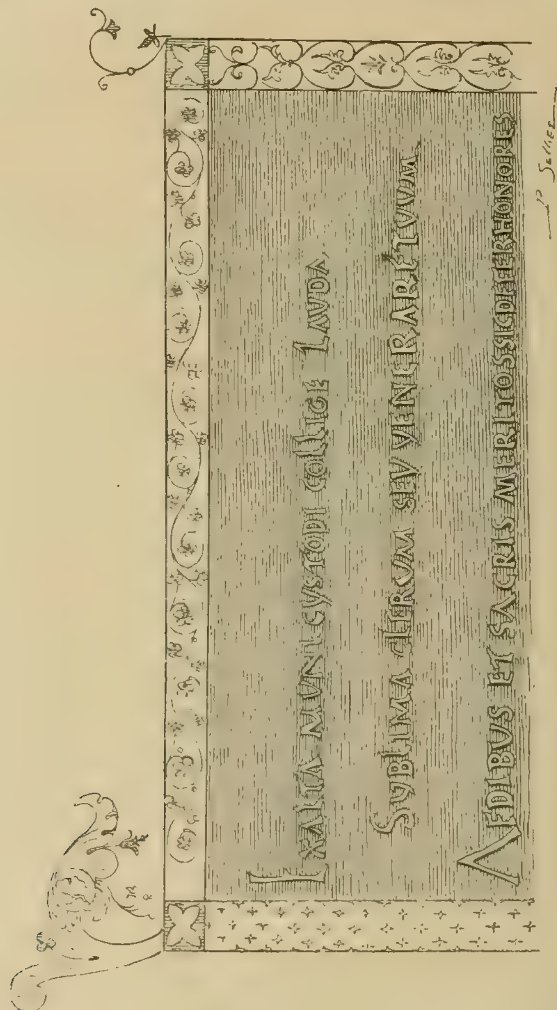


Fig. 180. — Capitale carlovingienne. Bible de Charles-le-Chauve. (D'après *Les Manuscrits et la Miniature*, par M. Lecoy de la Marche.)

nuscrits, mais on la trouve sur des bronzes ou des pierres de cette époque. Elle convenait surtout au style lapidaire ; le quatrième siècle l'abandonna, comme incommode et trop peu expéditive.

L'écriture *onciale* la remplaça ; c'est celle qui resta dominante dans le cours des dix premiers siècles, en Orient comme en Occident. On ne sait d'où lui vient ce nom. Elle a du caractère et de la grandeur, bien qu'elle soit généralement un peu lourde et trop massive; elle affecte des formes rondes ou carrées; elle s'allonge ou se rapetisse, se tient droite ou se penche, sépare chacune de ses lettres ou l'enlace aux autres, présentant, dans son espèce, de très nombreuses variétés.

Les plus anciens manuscrits grecs de la Sainte Écriture que nous ayons remontent au quatrième et au cinquième siècle. La Bible du

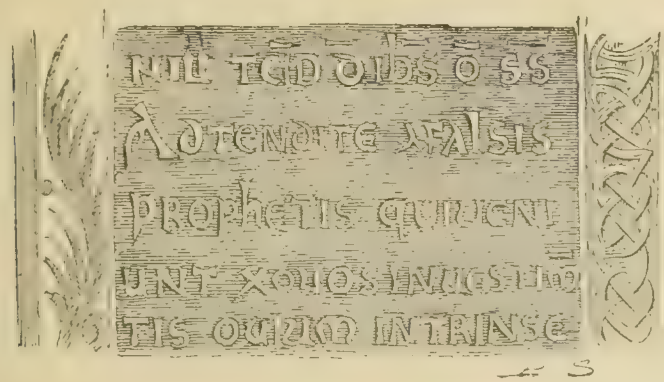


Fig. 181. – Onciale carlovingienne. Évangéliaire de Charlemagne. Bibl. nat.
(D'après *Les Manuscrits et la Miniature*, par M. LECOY DE LA MARCHE.)

Vatican, de la première de ces époques, est en capitales onciales, avec des lettres aussi larges que hautes, espacées et hardies dans leur ensemble. On possède à la Bibliothèque nationale de Paris des fragments du Pentateuque écrits au cinquième siècle, sur un beau vélin, d'une finesse et d'une blancheur remarquables, dans le format in-4° carré. Le texte, divisé en quaternions, se compose de capitales onciales carrées. Au même âge se rapportent encore le Dion Cassius du Vatican et le Dioscoride de Vienne. Les fragments des Épitres de saint Paul à notre Bibliothèque nationale appartiennent au sixième siècle. Cet exemplaire provient de la Palestine ou de la Syrie. L'écriture s'en étant altérée, un malheureux scribe eut la

pensée de couvrir les anciennes lettres d'une mauvaise encre, dont l'effet paraît aujourd'hui détestable. La même bibliothèque possède encore les Épîtres de saint Paul, du septième siècle, écrites en grec et en latin, sur vélin in-4° du plus beau choix ; puis, de la même époque, les huit premiers livres de la Bible, en lettres grecques onciales, massives et sans déliés, d'une beauté et d'une perfection rares. Le lectionnaire de Munich, en caractères grecs non tranchés, est du huitième siècle ; l'écriture en est massive et penchée, mais régulière. L'évangéliaire de Vienne, en lettres d'or sur vélin de pourpre, date de la fin du huitième siècle. Il contient les leçons des évangiles pour les dix-neuf principales fêtes grecques. C'est un monument d'une valeur inouïe ; il appartenait, en 1702, aux Augustins de Naples, lesquels le donnèrent à Charles II, empereur

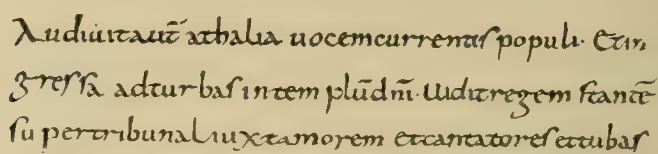

Audiuit autē athalia uocem currentis populi. Et in
gressa ad turbas in templū dnī. uidit regem stantē
su per tribunal iuxta morem et cantatores et tubas

Fig. 182. — Caroline primitive (IXe siècle). Bible de Charles-le-Chauve. Bibl. nat. (D'après *Les Manuscrits et la Miniature*, par M. Lecoy de la Marche.)

d'Allemagne et roi de Naples. Il passa de la sorte à la bibliothèque de Vienne ; Napoléon l'apporta à Paris, d'où il est retourné à Vienne après 1815. Les caractères en sont bien proportionnés, ronds ou carrés et d'une grande perfection.

Au commencement du neuvième siècle, l'écriture grecque, dans les manuscrits, prend ordinairement la forme qu'on appelle la *demi-onciale ;* elle devient plus longue et perd de son importance, alors qu'elle gagne en légèreté. C'est le temps d'ailleurs de la pleine floraison des lettres capitales et des enluminures en or et en couleurs.

Voici, par exemple, au Vatican, le splendide manuscrit sur vélin des commentaires d'Isaïe, avec la vision du prophète : « L'année de la mort du roi Ozias, je vis le Seigneur sur un trône sublime, etc... » Voici, à la Bibliothèque nationale, un exemplaire non moins magni-

fique des Homélies de saint Grégoire-le-Grand, exécuté sur parchemin de très grand format, pour l'empereur Basile le Macédonien, qui est représenté avec toute sa famille sur fond d'or. Il y a là quarante-cinq grandes miniatures en pleines pages, tout étincelantes d'or. Ce manuscrit, apporté en France par Catherine de Médicis, avait été acheté par son aïeul, Laurent de Médicis, aux Grecs, que les Turcs avaient chassés de Constantinople. On y voit, comme dans le précédent, l'écriture onciale, qui n'est plus ni ronde ni carrée, mais longue et haute, serrée et penchée. L'évangéliaire de la bibliothèque Laurentienne de Florence nous présente encore un parfait modèle de cette écriture grecque onciale, du neuvième siècle. Elle est massive, mais plus haute que large, droite et à double trait, avec des déliés et des pleins régulièrement opposés ; bien proportionnée d'ailleurs, elle donne les accents, les esprits et les notes de musique. Notre Bibliothèque nationale enfin possède un manuscrit grec de commentaires et de prières bibliques, du dixième siècle, sur vélin très lisse et très blanc, où les miniatures sont des merveilles ; nous n'avons pas à en parler ici. Quant aux caractères, ils offrent des modèles de la calligraphie la plus riche et la plus variée. Ce sont de jolies petites capitales onciales, tranchées, rondes, fleuries, à bases et à quines triangulaires, quelques-unes en encre d'or. On sent toutefois qu'on approche d'une époque de changement, où l'on va remplacer l'écriture onciale par les minuscules de l'écriture cursive, et donner le pas, en Occident, aux tachygraphes sur les calligraphes. On trouvera des exemples de ces formes de transition dans Mabillon et dans la Paléographie universelle de Sylvestre.

Les manuscrits latins sont les plus nombreux et les plus variés ; la civilisation romaine, ayant pénétré dans la plupart des contrées européennes, les multiplia partout et les modifia, suivant le goût particulier de chaque nation.

Ce que nous connaissons de plus ancien en ce genre, c'est le *Libellus* de Velius Fidus, qui est du deuxième siècle ; puis un fragment de papyrus portant un rescrit impérial, du troisième siècle ; et encore le manuscrit palimpseste de la *République* de Cicéron, de

la même époque. Il faut arriver au quatrième siècle pour trouver un monument important. C'est le Virgile, in-4° carré à figures, du Vatican. Il est écrit tout entier en grandes lettres capitales romaines, un peu négligées, élégantes toutefois. Les mots ne se lisent pas toujours bien aisément, mais les phrases y sont ponctuées. Après avoir appartenu à Pietro Bembo, ce manuscrit fut donné au Vatican par Fulvio Orsini. La même bibliothèque possède un Térence, également du quatrième siècle, en capitales dites *rustiques*, parce qu'elles sont irrégulières. Le cinquième siècle est encore représenté au Vatican par un autre exemplaire de Virgile, dont les peintures ne valent pas les miniatures du premier, mais dont l'écriture ne comprend que de très belles capitales rustiques. On l'appelle le manuscrit Romain. Il avait appartenu à l'abbaye de Saint-Denis avant de passer à la bibliothèque du Vatican. Un autre Virgile, aussi du sixième siècle, se trouve également au Vatican ; il avait été la propriété des frères Pithou. Enfin, la Bibliothèque nationale de Paris possède un Prudence, du sixième siècle, en capitales rustiques d'une grande beauté.

La capitale subsista, comme on le voit, plus longtemps en Occident qu'en Orient. Les larges et beaux caractères en capitales carrées sont très rares et dénotent toujours une haute antiquité. On cessa, dès le sixième siècle, de les employer dans le texte ; on les réserva pour les titres des chapitres. L'écriture s'est de bonne heure arrondie par le haut et par le bas, elle est devenue l'*onciale ;* plus rapide que la précédente, elle s'éloigne encore beaucoup de la cursive ou de la minuscule, dont toutes les lettres unies se prêtent à une grande rapidité.

Un papyrus du sixième siècle, contenant un fragment de saint Augustin, offre un beau modèle d'écriture onciale. Le psautier de Saint-Germain-des-Prés, en lettres d'argent sur vélin de pourpre, actuellement à la Bibliothèque nationale, est de la même époque et du même genre. C'est un des plus précieux manuscrits qu'il y ait en Europe. Il comprend 291 feuillets ; il a dix pouces de haut sur huit et demi de large. Le violet cendré du vélin, avec ses lettres

d'argent et quelques mots écrits en or, est d'un effet curieux. En l'année 1756, l'église de Notre-Dame de Paris vendit au roi une collection de près de trois cents manuscrits. Il s'y trouvait un évangéliaire latin, in-folio, sur vélin, contenant la traduction des Évangiles de saint Jérôme, avec ses préfaces. Les titres et les caractères du texte sont d'une belle écriture onciale, massive et rustique, avec les trois premières lignes de chaque page en rouge, les autres en noir. Ces traits accusent une haute antiquité, le septième siècle au moins.

Au huitième siècle, l'écriture devient mauvaise ; les textes sont fautifs et dénotent l'ignorance des copistes. Le manuscrit de Grégoire de Tours, qui, de l'église de Saint-Pierre de Beauvais, est venu à notre Bibliothèque nationale, en rend témoignage. On en peut dire autant de la vie de saint Vaudrégisille, du même auteur. Les solécismes y abondent, tels que celui-ci : *Post multos diebus.* C'est l'époque qui précède immédiatement celle où Charlemagne entreprit avec succès de rectifier l'orthographe et d'introduire la ponctuation dans les textes. On fit alors de nombreux capitulaires contre les mauvais copistes. « Nous défendons à tout écrivain de copier incorrectement, est-il dit dans le recueil de Baluze. On aura de bons textes catholiques dans tous les monastères, afin de ne point faire de prières à DIEU en mauvais langage. » Les capitulaires exigent ailleurs des hommes sérieux et d'un âge mûr pour copier les évangiles, le psautier ou le missel.

Dans une constitution qui porte la date de l'année 788, le monarque demande qu'on s'applique, à son exemple, à relever les lettres et les arts de l'abaissement où ils sont tombés. Il a corrigé, dit-il, de sa main, les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, maltraités par l'ignorance des scribes. Il charge Paul Diacre de reviser le texte de l'office de la nuit, altéré par de nombreux solécismes. Il veut qu'il y ait auprès des écrivains des *dictateurs* pour dicter et des correcteurs pour reviser, afin qu'on puisse dire réellement : *Contuli et emendavi.* Les scribes de bonne volonté ne manquèrent pas, surtout dans l'Église. Les hommes les plus savants : les Alcuin chez nous, les Paul Diacre au Mont-Cassin, les Mayeul à Cluny, s'appliquèrent à cette

tâche, et firent dans les interlignes les corrections nécessaires, et sur les marges, les additions utiles. La confection des actes et des diplômes ne fut pas moins soignée. Les référendaires durent les surveiller, les corriger et les faire lire en public avant qu'ils fussent scellés.

Le résultat de ces intelligents efforts ne se fit pas attendre. Le psautier de la bibliothèque de Vienne, commandé par Charlemagne pour le pape Adrien Ier, son ami, en est la preuve. C'est un volume grand in-4°, sur vélin blanc, avec quelques feuillets en lettres d'or sur pourpre, et de riches capitales en encre rouge. On lit, au verso de la première page, ces mots : « *Hadriano summo Papæ, patrique beato, — Rex Carolus, Salve mando, valeque, pater.* » Le texte est en minuscule romaine très régulière.

La Bibliothèque nationale conserve un psautier du huitième siècle en écriture tachygraphique ou sténographique. La sténographie n'est pas, comme on le voit, d'invention moderne. Marcus Tiro, affranchi de Cicéron, s'en servait pour fixer les discours de son maître ; pour cette raison on l'appela l'écriture Tironienne ; mais elle est antérieure à cette époque. Il semble bien que le roi David y fait allusion dans le deuxième verset du psaume 44 : *Lingua mea calamus scribæ velociter scribentis.* Diogène Laerce rapporte que Xénophon en usait familièrement.

On peut citer encore le magnifique évangéliaire de Soissons, offert à cette église par Louis-le-Débonnaire, sur vélin de grand format et de très bon choix, qui présente une écriture parfaite et des ornements très variés. L'onciale, altérée par suite des procédés expéditifs employés précédemment, se trouva, après Charlemagne, rendue à sa beauté primitive. L'ancienne minuscule romaine, qui a quelque analogie avec nos caractères d'imprimerie, reparut dans toute sa pureté.

Les lettres régulières, la correction soignée et la ponctuation : tel fut le progrès qui, de la France, passa en Italie, en Allemagne et jusqu'en Angleterre, sans parler des beautés des lettres ornées et des miniatures. Dans le midi de la France et en Espagne, les

manuscrits dits Visigothiques offrent une écriture un peu romaine, ronde, avec des traits capricieux, qui ne déplait pas au regard. On en voit un exemple dans le sacramentaire du huitième siècle, du monastère de Gellone, au diocèse de Montpellier.

Les beaux manuscrits se multiplièrent aux premiers temps qui suivirent le règne de Charlemagne. Le livre de prières de Charles-le-Chauve est une des plus parfaites productions graphiques de cette époque. C'est un petit in-4° carré sur vélin, en lettres d'or, avec trois miniatures de la grandeur de la page. La couverture en bois, avec ses deux plaques d'ivoire sculptées, son encadrement d'argent rehaussé de pierreries, est enfermée dans un étui de maroquin rouge, aux armes de Colbert, à qui le Chapitre de l'église de Metz avait donné ce livre, après

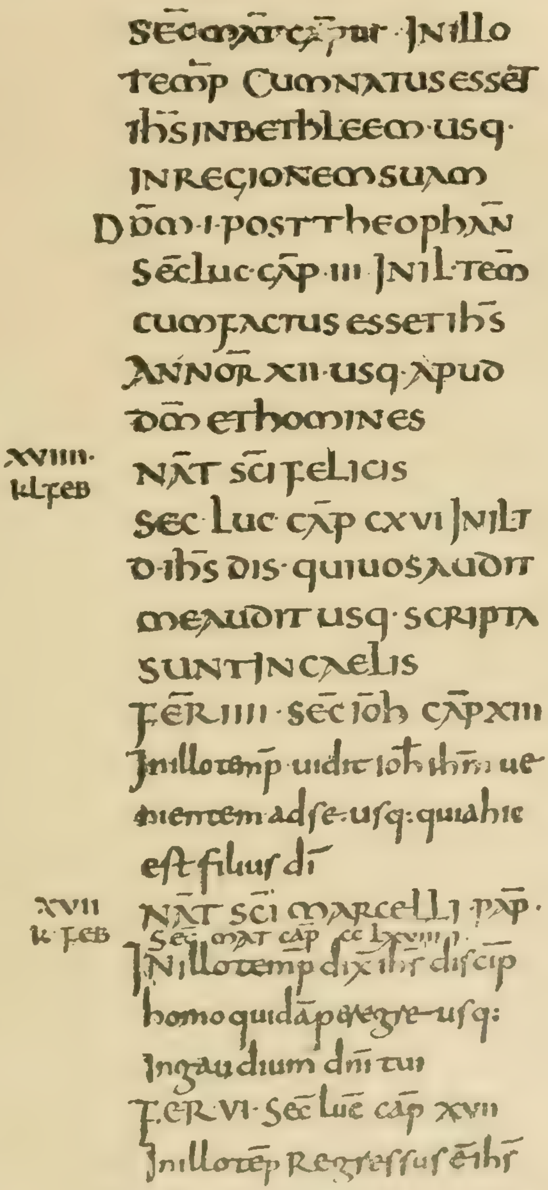


Fig. 183. — Fragment de l'évangéliaire de Charlemagne, à Abbeville.

l'avoir reçu de Charles-le-Chauve. Il avait été exécuté par Linthard, le même qui produisit, avec Bérenger, l'évangéliaire en lettres d'or de la bibliothèque de Munich. Le texte, aussi en lettres d'or, du livre de prières, est sur fond de pourpre, avec un encadrement d'or à jour, rehaussé de marqueterie blanche et coloriée. La première lettre représente un B gigantesque, dans le style anglo-saxon, lettre entrelacée, brodée dans les pleins, ornée de volutes et de fleurons.

Ce qui surpasse ce manuscrit en magnificence, c'est la Bible offerte à Charles-le-Chauve par le comte Vivien, abbé commendataire de Saint-Martin de Tours, qui la fit exécuter par ses religieux. La dédicace écrite en tête nous apprend que le célèbre guerrier Vivien, avec sa troupe, a donné cet ouvrage au souverain. C'est un manuscrit grand in-folio, avec de splendides miniatures, des lettres capitales ornées, d'un admirable modèle, en écriture saxonne de France.

Quant à l'évangéliaire de saint Emmerand, aujourd'hui à la bibliothèque de Munich, exécuté par les deux frères Bérenger et par Linthard avec un luxe inouï, voici ce que nous raconte un moine du onzième siècle. En l'année 893, l'empereur Arnould vint en France, à titre d'allié de Charles-le-Simple. Secondé par un chapelain nommé Gislebert, il parvint à enlever furtivement le corps de saint Denis de son abbaye. Aussitôt s'élevèrent de grandes et trop justes réclamations de la part des religieux; on n'en tint d'abord aucun compte. Quelque temps après, le comte Ébulon fut plus heureux dans ses revendications; il obtint la restitution des saintes reliques, au prix du splendide évangéliaire en lettres d'or, que les religieux avaient reçu de Charles-le-Chauve, et dont ils durent se dessaisir pour recouvrer les reliques de leur saint patron. Arnould en fit don ensuite au monastère de Saint-Emmerand de Ratisbonne, d'où il a passé à la bibliothèque de Munich. Rien de plus merveilleux comme exécution; rien de plus splendide que ces titres écrits en or sur fond de pourpre : *Incipit Evangelium secundum Marcum*, en capitales romaines, élégantes, larges, tranchées, entremêlées de fleurons et de feuillages. Au folio 13, où se trouve le prologue de saint Matthieu, la première lettre M forme une miniature incomparable. C'est

une gigantesque majuscule romaine, marquetée, brodée, fleuronnée, ornée d'entrelacs et d'arabesques, dessinée dans l'or et la couleur.

Citons encore, pour terminer, un magnifique volume de la Bibliothèque nationale, contenant les évangiles pour tous les jours de l'année, en minuscule caroline, mêlée d'onciale et d'anglo-saxonne, avec des capitales gigantesques, coloriées et relevées de points d'or ; puis le manuscrit d'Horace (nº 7971) avec de superbes capitales, et des modèles de toutes les écritures romaines du neuvième siècle.

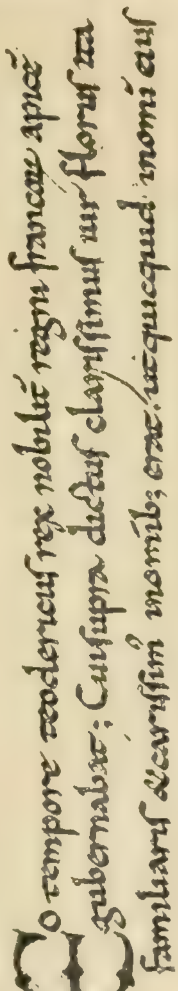


Fig. 184. — Minuscule romano-gothique. Bibliothèque nationale, lat. 13758.
D'après *Les Manuscrits et la Miniature*, par M. Lecoy de la Marche.)

Les beaux caractères carlovingiens déchurent bientôt de leur splendeur. La minuscule incorrecte et bizarre envahit les diplômes et les manuscrits. L'écriture cursive diplomatique avait toujours été très singulière et très difficile à lire ; on la trouve telle, par exemple, dans un papyrus de la Bibliothèque nationale portant la date de 564, appelé faussement le testament de César, et qui n'est en réalité qu'un simple compte de tutelle. Elle s'y montre très irrégulière, très liée, hardie d'allures et presque indéchiffrable. Dans les chartes de nos rois francs, elle apparaît plus bizarre et peut-être plus difficile encore à déchiffrer. Telle est la charte de Childebert III, de l'an 967. Sous les Carlovingiens, sans cesser d'être irrégulière, elle devint fleurie, avec des traits et des montants plus haut que les lettres, arrondis et bombés, inclinés, aigus ou crochus. Dans les manuscrits, la minuscule ne tarda pas à se caractériser par ses angles, préparant ainsi, dès le onzième siècle, la transition à l'alphabet gothique, dont les angles ont été le trait dominant.

Nous avons beaucoup parlé déjà des lettres ornées ; il faut encore en dire un mot pour clore cette étude sur l'écriture des manuscrits aux premiers âges.

Au cinquième et au sixième siècle, les initiales étaient d'une grande simplicité et d'une dimension médiocre ; elles recevaient rarement un ornement quelconque ; mais l'idée vint peu à peu de relever l'uniformité de l'écriture par des initiales capables de plaire aux yeux et d'attirer le regard, par des titres de chapitres plus importants et plus voyants que le texte courant. Au septième siècle, on n'exagérait encore ni l'ornementation ni la grandeur ; les lettres, dans leurs pleins, prenaient déjà des entrelacs et des enroulements, elles admettaient quelques feuillages ou quelques fleurons ; mais on sentait que l'artiste n'avait pas encore la hardiesse de se donner carrière.

Au huitième siècle, il devenait plus audacieux, sans être toutefois plus habile. Le mauvais goût, au contraire, était en progrès ; on ne doutait de rien. Toutes les productions de la nature semblaient être au service des calligraphes. Les animaux de tous genres, les oiseaux, les poissons, les serpents, s'agençaient dans les positions les plus impossibles, au milieu des enroulements les plus bizarres, pour former des lettres singulières et originales, mais grotesques et laides presque toujours. On peut en dire autant des ornements, des marges et des encadrements des pages, qui commençaient à paraître. L'artiste essayait bien parfois de relever son trait par la couleur, mais il se montrait aussi pauvre coloriste que dessinateur inhabile. La gaucherie et l'ignorance éclataient surtout quand on entreprenait de reproduire la tête ou le corps humain. Un évangéliaire saxon de la Bibliothèque nationale (nº 9389) peut fournir de curieux exemples de l'extrême décadence où l'on était arrivé. Au folio 18 de ce manuscrit, qui, d'après une notice qu'on y lit, a été apporté en France par saint Willibald, apôtre des Frisons, le scribe a voulu tracer la figure d'un homme ; et c'est à peine si, dans ses lignes grossières, on en trouve les traits les plus élémentaires. Dans le sentiment de son impuissance, et dans le désir qu'on ne se trompât pas sur son intention, il avait pris du moins un parti héroïque ; il avait écrit bravement au bas de son œuvre : *Imago hominis*.

Le manuscrit de l'histoire naturelle d'Isidore de Séville, à la

bibliothèque de Laon, porte des titres en grandes capitales romaines, formées avec des poissons. Les initiales sont des lettres onciales, composées de cous et de becs d'oiseaux, grossièrement coloriées, étranges et barbares dans leurs lignes. De pareils assemblages présentent les combinaisons les plus diverses et les plus disparates. On a pourtant essayé de classer ces lettres singulières. Les diplomatistes les appellent barbues, rasées, perlées, armoriées, enclavées, etc. Celles du huitième siècle sont dites anthropomorphiques, zoologiques, ornithocides, ichthyographiques, ophiomorphiques, anthophyllocides, suivant qu'elles sont composées de têtes d'hommes, d'animaux, d'oiseaux, de poissons, de serpents, de feuilles et de fleurs ; mais il nous paraît inutile d'insister sur cette terminologie barbare. Constatons seulement que le goût des lettres ornées paraît être né tout d'abord chez les calligraphes irlandais et saxons. Il passa de là en Italie et en France, avec saint Colomban ; en Suisse, avec saint Gall et ses disciples ; en Franconie, avec saint Killian ; en Belgique, avec saint Liévin ; en Frise, avec saint Willibald.

Si Charlemagne avait pu décréter le goût et la science du dessin et de la peinture, comme la revision et la correction des textes, l'ornementation des manuscrits fût devenue parfaite sur-le-champ. Mais ici, le progrès devait se faire assez lentement. Les lettres ornées du manuscrit des Évangiles de Laon accusent moins la renaissance que la barbarie. Ce sont tantôt des hommes, tantôt des animaux qui entrent dans leur composition toujours bizarre.

Un F majuscule représente un évêque ; le lion de saint Marc forme la première lettre de son nom ; le bœuf de saint Luc est un L ; un homme à tête d'aigle, l'I du nom de saint Jean ; et tout cela gauche, étrange, avec les teintes plates d'une pâle aquarelle. L'évangéliaire du Louvre, commandé par Charlemagne et par Hildegarde, son épouse, et terminé en 781 par Gottschalck, marque un certain progrès. Les initiales en or et en couleurs, avec des festons rubanés, des entrelacs, des marqueteries, paraissent d'un bon style ; c'est du gallo-romain pur, qui n'a rien encore de byzantin. Dans l'évangéliaire de Saint-Médard de Soissons, la marche en avant s'accentue.

Les initiales accusent quelquefois encore le style irlandais ou anglo-saxon, avec des tons jaunes ou verts; mais elles sont plus souvent romaines, avec une pointe de style byzantin. Les petites miniatures qui les décorent ont déjà du mérite.

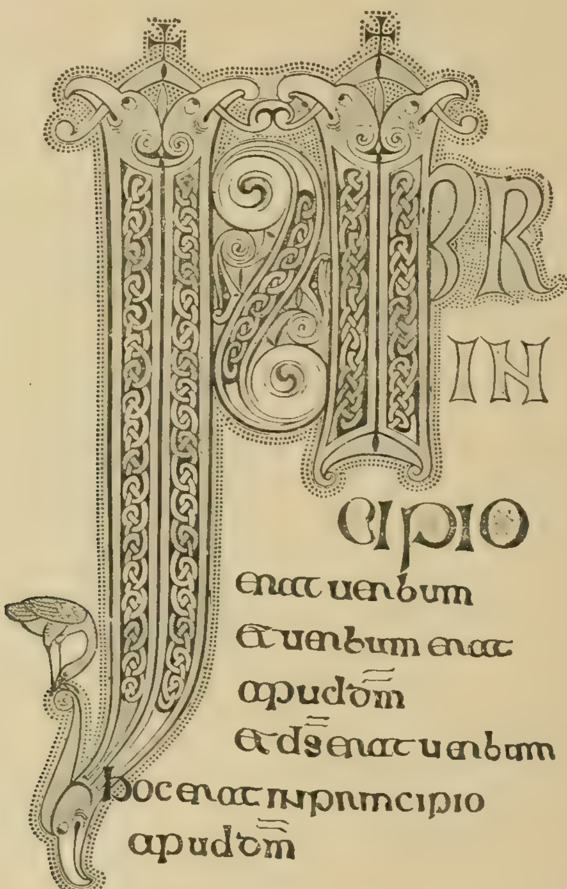


Fig. 185. — Initiale tirée d'un manuscrit irlandais, conservé à Maihingen.

Le huitième siècle n'a pas encore pris fin que, dans l'évangéliaire donné par Charlemagne à Angilbert, abbé de Saint-Riquier, nous trouvons de grandes et belles initiales, historiées, pleines de finesse et de délicatesse. Les poissons peints en rouge, en jaune ou en vert, reparaissent dans un manuscrit des Décrétales, de la fin du

huitième siècle (nº 3836 lat.) ; mais elles ont plus de régularité. Dès le commencement du neuvième siècle, nous voyons, dans l'évangéliaire de la Bibliothèque nationale (nº 265 lat.), de superbes initiales, enrichies d'entrelacs sur fond en couleur et bordées d'or. Enfin, la Bible de Charles-le-Chauve nous offre, en fait d'ornementation, tout ce qu'on peut rêver de plus splendide. Les lettres onciales anglo-saxonnes sont abandonnées pour les grandes et belles capitales romaines. Ce sont des lettres de très grande dimension. L'F qui commence l'épître de saint Jérôme n'a pas moins de trente-cinq centimètres de hauteur. Les entrelacs, les sujets dans les vides, les cordelières, les arabesques dans les pleins, se dessinent avec des tons en or et en couleurs d'une grande richesse. Au folio 7, le D, dans son ornementation, rappelle l'antiquité classique. Dans le vide de la lettre, le soleil apparait sur un biga, en empereur romain, auprès de Diane portée sur un char que trainent des bœufs. Dans les pleins de la haste et de la courbure, sont distribués les douze signes du zodiaque. Mais on ne tarde pas à s'arrêter dans cette voie de prodigalité. Les invasions normandes, les querelles des vassaux, les guerres de Charles-le-Chauve contre ses neveux, remplissent de troubles et de désordres la fin du règne de ce prince. Les monuments deviennent très rares dans les dernières années du neuvième siècle ; le mauvais goût triomphe, marquant ainsi le terme de cette renaissance carlovingienne qui n'a duré guère plus d'un siècle.

Nous avons eu l'occasion de nommer la plupart des livres liturgiques, qui forment la principale partie et le fonds le plus riche des anciens manuscrits. Les titres qu'ils portent en font connaître la nature et la composition ; il n'est pas inutile toutefois de donner quelques explications à cet égard.

Le *sacramentaire* ou *Liber sacramentorum* est un livre qui comprend l'ensemble des prières que le célébrant doit réciter à l'autel. Il a eu pour principaux auteurs les papes saint Gélase et saint Grégoire-le-Grand. Au rapport de Wilfrid Strabon, le souverain-pontive saint Gélase, qui est le cinquante-et-unième dans le catalogue des papes, mit en ordre les prières que lui ou d'autres avaient com-

posées dans ce but. Le bienheureux Grégoire, après lui, en réunit d'autres encore, et, ayant retouché ce qui lui paraissait ou trop long ou trop peu conforme au bon goût, il composa ainsi le livre des sacrements ; mais ils avaient travaillé tous les deux sur des matériaux déjà mis en œuvre par leurs prédécesseurs, par Célestin Ier et par saint Léon-le-Grand, ou même par des auteurs plus anciens.

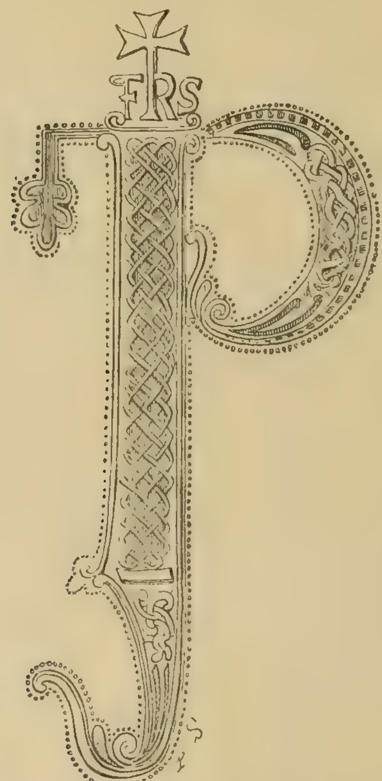


Fig. 186. — Initiale d'un manuscrit du IXe siècle. Bibliothèque nationale.
(D'après *Les Manuscrits et la Miniature*, par M. Lecoy de la Marche.)

Le *missel* est un livre ecclésiastique qui contient l'office des messes. Le pape saint Gélase en est encore l'auteur, et ce fut après lui saint Grégoire-le-Grand qui en distribua en meilleur ordre les diverses parties. Ducange nous dit, dans son Glossaire, que le missel primitif fut un sacramentaire. Il ne contenait alors que le

canon, les oraisons et les préfaces, c'est-à-dire ce que le prêtre ou l'évêque récitait à l'autel. La partie des lecteurs et des diacres n'y entrait pas ; plus tard elle y fut adjointe. Les missels plus complets renfermèrent ainsi tout ce qu'on doit chanter au chœur : l'introït, le graduel, le trait, l'offertoire, le *Sanctus* et la communion. On eut enfin, au neuvième siècle, des missels pléniers, quand, aux parties de la messe sus-énoncées, furent ajoutés les évangiles, les épîtres et les leçons. Chaque église dut avoir son missel plénier pour les messes basses, devenues tout à fait ordinaires à cette époque. Ces trois sortes de missels abondent dans nos bibliothèques ; on les y trouve enrichis de toutes les merveilles de la calligraphie. Un des plus anciens et des plus fameux se voit à Rome, à la bibliothèque Barberini : c'est le missel de l'église de Florence du huitième siècle.

Les saints évangiles ont été de tous temps l'objet d'un culte dans l'Église. Les conciles de Constantinople et de Nicée professent qu'il faut les révérer comme la personne même de Jésus-Christ. Les saints docteurs et les évêques n'eurent rien de plus à cœur que de les conserver dans leur intégrité ; ils en copiaient des exemplaires de leur propre main. Pamphile et Eusèbe, entre autres, sur l'ordre de l'empereur Constantin, en écrivirent cinquante exemplaires, pour les églises qu'il venait de fonder à Constantinople. En plusieurs manuscrits grecs et syriaques on lit, avec la suscription de ces deux personnages, les paroles suivantes : *Corrigeant soigneusement, moi Eusèbe j'ai corrigé, Pamphile ayant fait la collation des textes...* En 1863, Eischendorff a retrouvé et publié à Leipsick un exemplaire avec la signature de Pamphile, lequel déclare l'avoir corrigé en suivant les Hiéraples d'Origène. Au sixième siècle, nous lisons dans le testament de saint Perpet, évêque de Tours, qu'un exemplaire des saints évangiles est légué par lui à Euphronius, évêque d'Autun; don précieux à tous les titres, car ce livre avait appartenu à saint Hilaire de Poitiers. L'abbaye de Fulda a conservé longtemps l'évangéliaire dont se servait saint Victor, évêque de Caprera.

Dans le principe, la copie de chaque évangile formait un livre à part. Saint Jérôme réunit les écrits des quatre évangélistes en-

semble et composa ainsi ce qu'on appela depuis l'évangéliaire. La lecture de ces Livres saints était prescrite dans les églises. On les y conservait en grand honneur, enfermés dans les *secretaria*, qui s'ouvraient des deux côtés de l'autel. L'église de Milan, au rapport de saint Ambroise, les gardait dans une châsse d'or ; beaucoup d'autres églises suivirent cet exemple. Il y avait à Narbonne, dans le trésor du roi des Wisigoths, vingt châsses d'or enrichies de pierreries, pour les saints évangiles. En Orient, l'évangile recevait les mêmes hommages qu'en Occident. Dans les conciles, on le plaçait sur un trône orné de draperies, au milieu de l'assemblée. L'habitude de prêter sur l'évangile les serments solennels s'est prolongée bien au-delà des temps du moyen âge.

On ne s'appliqua pas seulement à la correction et à l'intégrité des textes ; nul autre livre ne fut l'objet d'un pareil luxe. Dès le quatrième siècle, les moines le copiaient en lettres d'or et d'argent, sur vélin de pourpre. Saint Éphrem les en félicitait ; et ce n'est certes pas contre la richesse des manuscrits évangéliques que saint Jérôme a voulu réclamer. Les couvertures des évangiles ne furent point au-dessous des magnificences de la calligraphie. L'or et l'argent ciselés et travaillés au repoussé, les émaux, les camées anciens, les plus beaux ivoires, ont été employés à cet usage. Constantin en avait donné le premier exemple dans l'évangéliaire qu'il offrit à la basilique de Latran.

Non seulement les églises tenaient à posséder ces saints Livres, mais les fidèles aussi voulaient les avoir; ce devait être la lecture de tous les jours, de tous les instants en quelque sorte. « Que le sommeil vous surprenne avec ce livre, écrivait saint Jérôme à Eustochium, et que votre tête appesantie par la fatigue ne tombe que sur une page sainte. » On les portait en voyage, on les gardait sur sa poitrine, on en plaçait des fragments dans les tombeaux, on croyait enfin qu'ils préservaient la maison dans laquelle ils étaient respectueusement conservés, des fléaux temporels et des attaques du démon.

Les plus anciens évangéliaires comprennent le texte complet et

suivi, soit d'un seul, soit des quatre évangélistes, avec les indications des passages qu'on devait lire à la messe. Mais on ne tarda pas à faire des recueils qui renfermaient seulement les parties appropriées aux dimanches et aux fêtes de l'année. Saint Eusèbe de Verceil en écrivit un de ce genre pour son église.

Il y avait aussi, dans les églises, des lectionnaires, c'est-à-dire des livres où se trouvaient seulement les épitres et les leçons, quelquefois les prophéties qu'on devait lire à la messe.

Les bénédictionnaires contenaient les bénédictions à l'usage des évêques et des prêtres. C'était la coutume dans les messes solennelles de bénir le peuple avant la communion. Les formules étaient différentes suivant les temps et les fêtes.

Les *antiphonaires* enfin comprenaient les introïts et les antiennes. En France, on les appelait *graduels*. Saint Grégoire-le-Grand en fut, sinon le premier, au moins le principal auteur.

Pour l'ornement de ces livres, toutes les ressources de la miniature et de la calligraphie ont été prodiguées dans le cours du moyen âge et jusqu'à la fin du quinzième siècle. Nous devons nous en tenir aux premiers âges seulement, pour étudier, dans les miniatures des manuscrits, une des branches de l'art les plus curieuses et les plus dignes d'intérêt.

Chapitre Vingt-Deuxième.

LES MINIATURES DES MANUSCRITS EN OCCIDENT.

LE domaine de la peinture dans les anciens âges présenterait des lacunes énormes, si les manuscrits ne venaient les combler. Faisant suite aux fresques des catacombes, aux mosaïques des basiliques, ils nous offrent un ensemble extraordinairement riche de petits tableaux, qui nous permettent de saisir la pensée religieuse dans tous ses développements.

Les miniatures chrétiennes n'ont fait leur apparition dans les livres qu'à une époque relativement récente. Uniquement occupés des textes, les premiers scribes ne paraissent guère avoir songé à relever leurs écrits par des illustrations. Le *Liber Pontificalis*, qui entre dans les plus grands détails relativement aux richesses artistiques des premiers siècles chrétiens, ne fait aucune mention des manuscrits ornés de peintures ; c'est une preuve qu'il n'en existait pas alors.

L'antiquité ne les avait pourtant pas ignorés. Pline nous parle de deux médecins grecs, Denys et Métrodore, qui avaient illustré de la sorte leurs propres ouvrages, donnant dans leurs écrits la représentation des animaux, et surtout des plantes, dont ils étudiaient la nature et les propriétés. Il nous apprend également que les *Hebdomades* de Varron contenaient plus de sept cents portraits des hommes illustres de l'antiquité. Ces images avaient été peintes par une femme nommée Lala, originaire de la Cyzique, dans l'Asie-Mineure. Elle était venue de la Grèce à Rome, non pour y apprendre l'art de la peinture, mais pour y donner la preuve de son talent. La Grèce, en effet, avait précédé Rome en cette voie ; il paraît probable que le peintre Parrhasius avait consacré ses loisirs à décorer de la sorte des papyrus et des parchemins. On pourrait même, pour arriver à l'origine connue de

cet art, remonter jusqu'aux âges de l'ancienne Égypte ; car on a retrouvé des rituels âgés de plus de trois mille ans, contemporains des Pharaons, sur lesquels les symboles antiques sont reproduits dans la couleur avec un éclat surprenant.

L'an 32 avant notre ère, Pomponius Atticus composait un livre dans le genre des *Hebdomades*. Comme les manuscrits de cette époque, il était illustré non seulement de beaucoup de portraits, mais encore de peintures historiques et de lettres majuscules décorées avec le plus grand soin. Malheureusement, de ces âges où l'art était dans toute sa perfection, il n'est rien arrivé jusqu'à nous, que des souvenirs impuissants à en reconstituer la splendeur, à part peut-être un manuscrit d'Aratus attribué au deuxième siècle de notre ère, mais dont l'antiquité n'est pas certaine.

Il faut arriver à une époque voisine des temps barbares pour pouvoir nous arrêter sur un monument de ce genre ; l'art devait être déjà, comme tout le reste, en pleine décadence. Cette précieuse relique du passé, que nous avons déjà signalée, la première en date parmi les vieux manuscrits, est une œuvre profane. C'est le Virgile de la bibliothèque du Vatican, qui se rapporte aux dernières années du quatrième siècle. Cette production, d'un artiste médiocre et d'un temps où le grand style romain était déjà profondément altéré, est un petit in-4° presque carré, qui ne contient que des fragments et une cinquantaine de miniatures dont quelques-unes sont effacées. Il est demeuré quelque temps à Paris, et l'on a profité de son passage parmi nous pour en exécuter de simples gravures au trait. Le dessin en est dur, raide et lourd, la perspective mauvaise ; mais les figures ont de l'expression, les attitudes sont assez bonnes et les draperies s'inspirent encore du souvenir des modèles de l'antiquité.

Cent années plus tard, un autre exemplaire de Virgile fut exécuté. C'est encore un in-4° carré, dont le texte est complet et qui est enrichi de dix-neuf miniatures ; il appartient également au Vatican ; mais il avait été autrefois la propriété de l'abbaye de Saint-Denis, ainsi que l'attestent deux notes écrites au folio 4 et au folio

309. La décadence s'y accuse beaucoup plus que dans l'exemplaire précédent. Le dessin y paraît plus incorrect et plus gauche, le coloris manque d'éclat, et les figures n'ont plus la même expression.

Citons encore deux Térence, — l'un à la Bibliothèque Vaticane, (n° 3868), l'autre à la Bibliothèque nationale (n° 7899), — exécutés au neuvième siècle, mais copiés sur des originaux du quatrième ou du cinquième, avec quelques dessins d'un assez bon style.

Les calligraphes chrétiens étaient à l'œuvre depuis longtemps. Les moines, comme le remarque le P. Cahier, n'avaient pas attendu, pour s'adonner à l'étude et pour réunir leurs collections d'ouvrages, que la science, chassée de la société, cherchât son dernier abri dans l'enceinte des monastères. Mais on était trop pressé alors de répandre dans le monde les textes sacrés, pour qu'on trouvât le temps de les illustrer. Pour voir apparaître des livres chrétiens à miniatures, il faut laisser passer les premiers temps qui suivirent le triomphe de la religion. Cassiodore, après avoir été ministre d'Odoacre, s'étant fait prêtre à Éphèse, s'en alla fonder un monastère en Calabre ; il y réunit une bibliothèque, et fit une obligation à ses moines de copier les règles de l'orthographe. Dans les livres qu'il écrivait lui-même, il peignait, dit-on, des images ; le vénérable Bède assure en avoir vu de lui, mais il n'est rien resté de ses compositions.

Les manuscrits d'Occident ne se présentent ornés de peintures qu'au temps de Charlemagne. L'Angleterre et l'Irlande nous avaient précédés en cette voie. Ne connaissant pas les invasions barbares, l'Hibernie voyait fleurir les arts et les lettres à l'ombre de ses monastères, alors que le reste du monde était en proie à la désolation. Saint Austin, promu en l'année 596 au siège de Cantorbéry par le pape saint Grégoire-le-Grand, y apportait, avec la règle de saint Benoît, de nombreux ouvrages de liturgie romaine, qu'il faisait copier à ses moines avec les modifications que le goût national leur imposait. L'écriture et la peinture saxonnes eurent ainsi dès l'origine quelque chose de romain, dans le caractère qui leur est propre. L'élément byzantin dut même s'y introduire sous l'influence de Théodore de Tarse, qui, venu d'Orient en ces contrées, y apporta des livres

grecs et latins, et visita, pour y encourager les religieux au travail, les couvents d'Angleterre et d'Irlande. Saint Colomban de Luxeuil, qu'il ne faut pas confondre avec saint Colomban d'Iona, Irlandais comme lui, doit être compté parmi les premiers illuminateurs des manuscrits en ce pays, si déjà l'on peut donner ce nom à la peinture primitive de cette époque, comme le fera plus tard le chantre de la Divine Comédie. Dante attribue, dans ses vers, à la cité Parisienne l'honneur de cet art.

Non se' tu Oderisi,
L'onor d'Agobbio é l'onor di quell'arte
Ch'alluminare è chiamata in Parigi ?

Dès le sixième ou le septième siècle, on trouve déjà des majuscules ornées dans la Bible *Cottonienne* du British Museum et dans le psautier anglo-saxon de Rouen. Les Évangiles de saint Willibald en ont fourni de beaux spécimens au grand ouvrage de M. le comte de Bastard. Et déjà il faut reconnaître un cachet propre, un style à part, à cette école, qui ne tarda pas à produire le fameux livre de Durham, l'évangéliaire de Saint-Cuthbert.

Charlemagne avait formé de bonne heure le dessein de régénérer les lettres, les sciences et les arts. Ce monarque, dont on a dit quelquefois qu'il ne savait pas écrire, et qu'un de ses contemporains disait être cependant *peritus in arte librorum*, avait le goût de toutes les perfections de la calligraphie. Mais les traditions étaient perdues, et il n'est au pouvoir de personne de les faire revivre subitement. Les premiers essais tentés sous son règne furent moins heureux dans la peinture que dans l'écriture. Voyez par exemple, dans le sacramentaire de Gellone, au verso du premier feuillet, cette Vierge étriquée, serrée étrangement dans sa robe à capuchon, avec une main trois fois plus grande qu'il ne convient ; voyez ce CHRIST sur la croix, avec la Vierge et saint Jean à ses pieds, ces membres grêles, ces corps informes, ces têtes singulièrement barbares, tout ce pauvre et grossier dessin : ne le dirait-on pas tracé par la main maladroite d'un enfant ?

Voici un autre manuscrit qui a été exécuté par les ordres de Charlemagne et de sa femme Hildegarde, en l'année 781, par la main d'un peintre qui fera mieux plus tard, mais qui en est encore à ses premiers essais. C'est l'évangéliaire de l'ancien musée des souverains au Louvre, improprement appelé les *Heures de Charlemagne*. Le nom de l'auteur, qui est Gottschalck, la date de l'exécution, la commande faite par les souverains : tous ces détails sont consignés dans les quelques vers qui terminent ce précieux ouvrage, grâce auquel on peut se faire une idée des progrès réalisés sous le règne de Charlemagne. Le monarque, dans une visite qu'il fit à Toulouse, où il allait voir un de ses fils, roi d'Austrasie, avait offert ce livre au monastère de Saint-Sernin. Mille années durant il y avait été précieusement conservé dans un étui d'argent. Les hommes de quatre-vingt-treize volèrent le métal et mirent au rebut les vieux parchemins ; un amateur les sauva, les envoya à Paris, d'où ils revinrent à Toulouse. Lors de la naissance du roi de Rome, la ville en fit hommage à Napoléon Ier.

Ce manuscrit, bien qu'antérieur au sacramentaire de Gellone, lui est de beaucoup supérieur ; on y sent l'œil et l'inspiration du maître ; mais qu'il est barbare encore ! Il est écrit en lettres d'or sur vélin de pourpre. Des entrelacs et des feuillages en or et en couleur bordent les pages et séparent le texte en deux colonnes. Six grandes miniatures à pleines pages illustrent le volume. Les quatre premières représentent les quatre évangélistes, vulgaires d'attitude et d'expression. Dans la cinquième, le CHRIST, jeune et imberbe est assis sur un trône à coussin ; il donne la bénédiction de la main droite et de l'autre tient le livre des Évangiles. Il est vêtu d'une robe talaire et d'un manteau de pourpre relevé sur le bras droit. La figure se présente de face, avec de grands yeux hagards et une physionomie sans expression. Une fontaine entourée de divers animaux, figure de l'Église, est le sujet de la sixième miniature. Le dessin est circonscrit par de gros traits noirs que ne dissimule pas la peinture ; le coloris est terne, sans éclat et sans empâtement.

L'année même où Gottschalck terminait ce travail, Charle-

magne, pour la seconde fois, faisait le voyage d'Italie. Il rencontrait à Parme un religieux d'York, instruit dans toutes les sciences de son époque et passé maître dans l'art de la calligraphie. C'était le fameux Alcuin, qui, non seulement s'était formé chez les Anglo-Saxons, mais qui, de bonne heure, avait visité l'Italie et y avait étudié les livres grecs et romains. En l'année 766, il avait accompagné Egbert, son évêque, à Rome, et avait reçu de lui la mission d'y acheter le plus de livres qu'il pourrait. Après avoir été durant quatorze ans, le chef de l'école anglo-saxonne, Alcuin était venu visiter de nouveau les cités italiennes, pour y recueillir sans doute les dernières étincelles de l'art antique; car, en ce moment même, il avait le projet de faire un livre d'Heures pour le puissant monarque des Francs.

Charlemagne voulut l'attacher à sa personne ; il lui confia l'éducation de ses enfants, et lui demanda surtout de travailler avec lui à répandre, à la cour et dans le royaume, le goût des lettres et des arts. Alcuin revint en France, avec les artistes grecs ou italiens qui devaient travailler à la construction de l'église et du palais d'Aix-la-Chapelle. Sous la direction du savant religieux, les études reçurent une impulsion extraordinaire. La constitution de 788, à laquelle est due la renaissance des lettres et des arts, fut promulguée sous son influence.

Des écoles pour la transcription des textes, plus urgente encore que la production des miniatures, furent fondées à Aix-la-Chapelle à Reims, à Metz, à Tours et à Saint-Gall; et, sans doute aussi, à Paris, dans le palais des Thermes, résidence du souverain. Le maître calligraphe y faisait, au rapport d'Éginhard, copier des manuscrits aux jeunes princesses.

A la fin du huitième siècle, un in-4° qu'on voit à la Bibliothèque nationale (n° 11759 lat.), marque déjà un certain progrès dans la peinture et accuse nettement l'influence anglo-saxonne. Les évangélistes y apparaissent sous une double arcade géminée, encadrée dans une plus grande. Le dessin parait moins incorrect, quoique barbare encore. L'enluminure grossière y étale ses tons crus de jaune

citron, de violet et de verdâtre, propres au style anglo-saxon, et ne dissimule pas les contours tracés à la plume.

Nous sortons enfin de ces faibles essais pour arriver à des œuvres vraiment remarquables. C'est d'abord l'évangéliaire de Saint-Médard de Soissons (nº 8850 lat. de la Bibl. nation.), in-folio de



Fig. 187. — Le Christ en croix. (Miniature de l'Évangéliaire de S. Gall.)

deux cent trente-cinq pages de vélin blanc, en lettres d'or sur deux colonnes, avec des bordures d'une grande variété, d'un style délicat et d'une exécution très fine. L'influence byzantine a déjà pénétré dans les Gaules. Comme dans les manuscrits grecs, les canons de

concordance des Évangiles y sont écrits sous des arcades en plein cintre. Des colonnes de marbre de couleur, striées d'or, à chapiteaux



Fig. 188. — Miniature de l'Évangéliaire de Charlemagne, à Abbeville.

byzantins, portent ces arcades, avec des oiseaux d'Orient à l'extrados et des sujets divers sur les tympans. Dans les grandes minia-

tures, apparaissent, entre des colonnes byzantines surmontées d'arcades, les évangélistes écrivant leurs livres. Le dessin des extrémités ne semble pas irréprochable; mais les têtes ont du bon, les poses sont hardies, et les draperies accusent les formes. Les contours tracés au pinceau deviennent plus souples et le coloris acquiert de la fermeté.

L'évangéliaire de la bibliothèque d'Abbeville, donné par Charlemagne, en l'année 793, à Angilbert, abbé de Saint-Riquier, présente un in-folio en lettres d'or sur vélin de pourpre, où se trahit également, dans les lettres initiales, comme dans les miniatures, la part de l'école byzantine.

L'évangéliaire de Trèves surpasse celui-ci. Les figures des quatre évangélistes y paraissent empreintes de noblesse et de grandeur, et témoignent d'une véritable inspiration religieuse.

L'empereur, dans les dernières années de sa vie, avait appelé, auprès de lui les artistes de l'Orient et ceux de l'Italie. A ce moment, sous l'influence des papes Adrien Ier et Léon III, se produisait à Rome une renaissance trop peu durable, qui cherchait à s'inspirer des traditions de l'art antique. Ces tendances semblent s'accuser en deux évangéliaires de la fin du huitième siècle, l'un à la bibliothèque de Sainte-Geneviève (AL nº 14), l'autre à celle de l'Arsenal (R. L. 35 A). Les miniatures des quatre évangélistes ne marquent pas ici un progrès bien considérable dans la correction des attitudes et des formes, mais on reconnaît, dans tous les accessoires des tableaux, le goût antique; dans les colonnes, les costumes, les sièges, les pupitres, le style romain.

Ailleurs, dans un évangéliaire in-folio de la Bibliothèque nationale (nº 265 lat.), on sent dominer la manière et le goût byzantin, et l'œuvre y gagne ; elle est d'ailleurs du commencement du neuvième siècle. Les figures s'y montrent dures et anguleuses encore, mais les sujets décoratifs y sont bien traités.

En résumé, ce qui se rencontre partout dans les manuscrits du temps de Charlemagne, c'est la triple influence byzantine, anglo-saxonne et romaine ; elle se révèle ici dans un seul de ses éléments ;

elle les réunit ailleurs, dans un mélange qui les fait prédominer tour à tour. Toutefois, non seulement les relations du monarque avec l'Orient furent assez nombreuses pour que, dans son dessein de ressusciter en Europe le goût des arts, il pût emprunter à Byzance des inspirations et des modèles, mais les artistes, chassés de Constantinople par les iconoclastes, se répandirent partout en Europe et y propagèrent leurs types et leurs procédés, de façon à éclipser bientôt le côté barbare du style anglo-saxon, ainsi que les timides essais du goût italien. Ce fut, d'ailleurs, au grand profit de la peinture en Occident que ce mouvement s'accomplit. Une période brillante, résultat des efforts intelligents du monarque franc, ne tarda pas à s'ouvrir et signala les débuts du règne de son successeur. Charles-le-Chauve, qui régna ensuite, n'eut malheureusement ni le génie militaire, ni la science du gouvernement, ni les hautes qualités administratives du fondateur de l'empire. Il héritait, à la mort de Louis-le-Débonnaire, d'un État beaucoup trop lourd pour ses faibles mains. Ce fut du moins un homme de goût, un esprit cultivé, passionné pour les beaux livres et pour les belles miniatures. Quand on voulut lui être agréable et lui faire la cour, on n'eut qu'à flatter ses inclinations.

En l'année 801, le progrès était déjà considérable. Le fameux Alcuin put mettre la dernière main à une Bible qui, pour la splendeur des ornements ne laissait rien à désirer. Ce beau manuscrit n'a pas été acheté récemment moins de trente-sept mille francs, par un amateur qui se connaissait en mérite. Les Dalguf, les Linthard et les Bérenger, — ces deux derniers, religieux de l'abbaye de Saint-Denis, — brillaient au premier rang parmi les calligraphes et les illuminateurs. La Belgique s'efforçait de rivaliser avec la France ; deux religieux du couvent de Maeseyck s'y distinguaient dans le même temps. Enfin, le *scriptorium* du monastère de Saint-Martin de Tours devenait un centre de production très actif, où les œuvres les plus considérables étaient entreprises et menées à bonne fin.

Deux manuscrits, qu'il faut placer en première ligne parmi les chefs-d'œuvre de cette époque, en sont sortis. Le premier est la

fameuse Bible de Charles-le-Chauve ; le second, l'évangéliaire de Lothaire, tous les deux à la Bibliothèque nationale. La Bible in-folio, écrite en lettres d'or, avec huit grandes miniatures à pleine page, a été exécutée par les religieux de Saint-Martin, sur l'ordre du comte



Fig. 189. — Saint Jean l'Évangéliste.
(Miniature de l'Évangéliaire de Maeseyck, au British Museum.)

Vivien, un grand seigneur, abbé commandataire du monastère, qui mourut en l'année 853. Les premières peintures sont antérieures à cette époque ; elles se rapportent au règne de Louis-le-Débonnaire. Celles qui illustrent les premiers chapitres de la Genèse représentent

la création, le péché de nos premiers parents et l'expulsion du paradis. L'artiste a bravement essayé de représenter Adam et Ève dans leur nudité; ou plutôt, il faut le dire, il n'a pas même eu le sentiment des difficultés; il a fait preuve naïvement de son ignorance absolue du corps humain. Moins timide que les Byzantins, qui n'osaient représenter DIEU le Père sous une forme humaine, et se contentaient d'indiquer sa présence par la main divine, il a, par quatre fois, peint l'Éternel sous des traits mortels. Dans les deux tableaux de l'Exode, on voit Moïse recevant les tables de la Loi et les rapportant à son peuple. En tête des Psaumes figure, dans un médaillon ovale, le roi David entouré de deux guerriers et de quatre musiciens, avec les vertus cardinales aux quatre angles. Le livre des Évangiles s'ouvre par la figure du CHRIST, au milieu d'une auréole inscrite dans un losange; il est accompagné des quatre évangélistes, avec les bustes d'Isaïe, d'Ézéchiel, de Daniel et de saint Jérôme aux quatre angles. Viennent ensuite des scènes de la vie de saint Paul, puis des représentations apocalyptiques. Ici, le lion et l'agneau se dirigent vers l'autel, sur lequel repose le Livre divin; là, saint Jean se dresse, enveloppé d'une écharpe blanche qu'il tient à la main. Enfin, dans la dernière miniature, les chanoines de Saint-Martin de Tours présentent leur œuvre à l'empereur, vêtu de la tunique et de la chlamyde, assis sur son trône, couronné d'un diadème à deux feuillages et à deux fleurons, fermé par un arceau. Le comte Vivien se tient à droite du trône; un autre seigneur, à gauche, avec des officiers portant la lance et l'épée. Les figures de femmes à mi-corps, portant des couronnes, représentent la France et l'Aquitaine. Si le dessin laisse à désirer, les attitudes, l'ordonnance et le mouvement semblent très acceptables, et la peinture est bien empâtée. Les costumes sont ceux du pays et du temps. Nous ne parlons pas des lettres gigantesques, splendidement ornées, ni des détails infinis de la décoration; il faudrait de longues pages pour en apprécier le caractère et la valeur.

L'évangéliaire de Lothaire, plus petit que la Bible de Charles-le-Chauve, a une telle ressemblance avec elle, qu'il paraît difficile de

lui assigner une provenance différente. Cependant, suivant M. Labarte, il aurait été exécuté, vers l'an 843, dans une des provinces de Lothaire, probablement à Metz. L'empereur, représenté dans la première peinture, y tient la même attitude que le monarque franc dans la Bible de Charles-le-Chauve ; certains détails de l'entourage paraissent calqués sur les précédents. Au verso de la deuxième page,



Fig. 190 — Miniature de l'Évangéliaire de Lothaire.

le CHRIST, flanqué des quatre évangélistes, en camaïeu rouge, est assis sur le globe du monde, tenant d'une main le globe d'or et de l'autre un livre. Les autres grandes miniatures nous présentent les évangélistes. Leur attitude violente et tourmentée ne manque pas d'originalité.

L'école de Metz rivalisait donc avec celle de Tours. Cette première ville avait aussi d'ailleurs son monastère de Saint-Martin ; les religieux qui y travaillaient devaient être en rapport constant avec ceux de la maison-mère et pouvaient s'inspirer de leurs procédés et de leur manière. Le sacramentaire, que l'évêque Drogon fit exécuter à cette époque, n'est pas seulement remarquable par ses magnifiques initiales, mais encore par ses miniatures, qui représentent des scènes liturgiques, Le dessin en est bon et la tournure originale, en raison surtout des costumes nationaux qu'il a fallu donner et qui ont obligé l'artiste à se soustraire, dans sa composition, aux influences byzantines, pour ne les conserver que dans la peinture. La Bibliothèque nationale possède encore un évangéliaire qui provient aussi de l'abbaye de Saint-Martin de Metz ; il a de grandes ressemblances avec celui de Lothaire, auquel il est supérieur toutefois ; les majuscules, d'une splendeur inouïe, ruissellent d'or et de couleurs. Le n° 257 de la même bibliothèque, un évangéliaire encore, où l'école byzantine apparaît davantage, nous offre une belle figure du Sauveur en croix. Le CHRIST y est représenté comme un jeune homme, au visage calme et majestueux, avec une simple pièce d'étoffe autour des reins ; les costumes se rapprochent du style oriental ; dans les lettres, c'est le caractère anglo-saxon qui domine.

Dans les dernières années du règne de Charles-le-Chauve, Linthard et Bérenger peignaient le splendide évangéliaire de Saint-Emmerand. Le choix et la composition des sujets s'y trouvent à peu près les mêmes que dans l'évangéliaire de Lothaire. Les miniaturistes d'alors ne brillaient pas par l'invention et se copiaient les uns les autres. Les évangélistes assis et écrivant, le CHRIST et l'empereur sur un trône : tels sont les types qu'on y voit partout ; on ne s'aventure au-delà qu'en tremblant ; les plus audacieux hésitent à traiter les scènes de l'Ancien ou du Nouveau Testament.

Voici, toutefois, un peintre qui ose s'avancer jusque-là, à l'exemple des religieux de Saint-Martin de Tours, dans leur Bible de Charles le Chauve. Il imite d'ailleurs ses devanciers, et peut-être lui-même appartient-il à la célèbre abbaye. C'est Ingobert, qui, vers

l'an 875, terminait la Bible in-folio, qui se trouve aujourd'hui à Rome, dans la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs. Son œuvre, bien que toujours splendide dans les initiales et dans l'ornementation, ne semble pas en progrès sur la première, pour le dessin et l'ordonnance des sujets du moins ; on y pourrait même reconnaître les premiers symptômes de la décadence à laquelle on touche. L'inscription que le



Fig. 191. — Miniature de la Bible de Charles-le-Chauve.

peintre a laissée, toutefois, ne paraît pas précisément marquée au cachet d'une grande modestie : « C'est moi, Ingobert, y dit-il, qui, écrivain fidèle, ai transcrit ce livre, où j'ai égalé et même surpassé les peintres de l'Italie, par la délicatesse de mon esprit. » Avant de mourir, Charles-le-Chauve voulut se faire sacrer à Rome par le pape

Jean VIII, en l'an 875. Il est probable qu'il y porta la Bible d'Ingobert, et l'y laissa en souvenir de son couronnement.

Il faut clore les splendides productions de ce règne par la dernière œuvre de Linthard : le livre de prières de Charles-le-Chauve, où la magnificence des miniatures répond à celle de la calligraphie. L'une de ces peintures représente l'empereur, après son couronnement, assis sur un large trône, tenant d'une main le globe d'or, surmonté de la croix, de l'autre, un sceptre court, terminé par une sorte de fleur de lis ; la couronne de l'empereur est ornée de trois fleurons. Une main ouverte sort des nuages, au-dessus de sa tête ; c'est la main de DIEU qui a déposé la couronne sur son front, justifiant ainsi le titre pris par Charlemagne et par ses successeurs : *A Deo coronatus.* Le peintre a signé son œuvre comme il suit :

Hic calamus, facto Linthardi fine, quievit.

Sous les faibles empereurs qui succédèrent à Charles-le-Chauve, parmi les désastres des invasions et les troubles incessants du royaume, le grand mouvement créé par Charlemagne s'arrêta complètement. Aucune époque ne fut plus fatale à l'intelligence ; l'ignorance devint universelle;l'art, impuissant à rien créer de remarquable, conserva les manuscrits anciens, mais ne sut plus en faire de nouveaux. A quoi bon travailler désormais? La fin du monde approchait, croyait-on généralement. L'an mille devait être la date fatale. Les historiens ont peut-être exagéré les frayeurs qui pesèrent sur nos contrées et les paralysèrent; — des études récentes et très sérieuses semblent le démontrer; — toutefois les traditions généralement admises n'ont pas encore reçu un démenti bien motivé. Toujours est-il qu'au dixième siècle les monuments de toute sorte se font extraordinairement rares, chez nous plus que partout ailleurs. Çà et là, quelques hommes distingués protestaient contre l'apathie générale et poursuivaient leurs études. Abbon réunissait une bibliothèque de cent volumes et Gerbert s'entourait de toutes les œuvres intellectuelles qu'il pouvait recueillir. Mais c'était l'exception. Les religieux désertaient les livres ; les calligraphes, comme les architectes, renonçaient à leurs travaux.

L'Angleterre ne se laissait pas aller aux mêmes défaillances. Le règne d'Alfred-le-Grand y maintenait encore, dans son honneur, cette école anglo-saxonne qui, la première, avait initié l'Occident à la calligraphie. On raconte de ce prince que la vue d'un beau manuscrit lui



Fig. 192. — Miniature d'un manuscrit anglais du British Museum. (D'après ROHAULT DE FLEURY.)

inspira l'amour de l'étude et des lettres, qui fut la passion de sa vie. A l'âge de douze ans, comme il entrait un jour, avec son frère, chez la princesse Judith, fille de Charles-le-Chauve, il remarqua le beau livre qu'elle tenait sur ses genoux et exprima son admiration avec toute

la vivacité de son âge : « Ce beau livre sera pour celui de vous deux qui, le premier, aura appris à lire, » dit alors la princesse. Alfred fit en sorte de gagner la récompense promise.

En plein dixième siècle, vers l'an 960, fut exécuté pour Éthelgard, archevêque de Cantorbéry, le grand bénédictionnaire qui servit au couronnement des rois anglo-saxons, jusqu'à l'époque de la conquête normande, — œuvre d'une magnificence inouïe, dont le calligraphe fut le religieux Godemann, et le peintre un autre religieux, chapelain de l'évêque de Winchester. A la bibliothèque d'Oxford, se trouve encore un splendide manuscrit de la même époque ; c'est une paraphrase de la Sainte Écriture, avec des miniatures peintes par Elsinus. En plusieurs contrées de l'Allemagne et dans la péninsule ibérique, l'art donnait également signe de vie, alors que tout se mourait, en Italie comme en France.

On peut citer le beau livre *del Vigilano*, que peignit, vers la fin du dixième siècle, le prêtre catalan Vigila, avec des portraits, parmi lesquels se trouve le sien. Enfin, au nombre des illuminateurs de cette époque, il ne faut pas oublier ceux qui cultivaient alors avec succès la calligraphie et la peinture, au couvent de Saint-Gall : l'abbé Salomon, les moines Tutilo et Sintram. Du dernier surtout on a dit qu'il faisait le désespoir de tous ses rivaux et que, parmi les peintres de manuscrits, aucun ne saurait lui être comparé, ni pour le nombre, ni pour la beauté des ouvrages. Il faut joindre à ces noms ceux de saint Heldric, de Foulques, l'habile illuminateur de Saint-Hubert et de Saint-Dunstan, qui fut le travailleur le plus infatigable de son temps.

Ainsi, n'y a-t-il jamais rien d'absolu dans les siècles d'abaissement, pas plus que dans les siècles de grandeur et de gloire ; le phare de la lumière intellectuelle ne s'éteint sur une plage que pour briller sur une autre.

Si toutefois on avait le courage de plonger jusqu'au fond de cet abime de la décadence, qui marqua sur bien des points le cours lamentable du dixième siècle, c'est chez nous qu'il faudrait en descendre les degrés. Le souvenir des traditions byzantines subsiste

encore dans l'évangéliaire de la bibliothèque de l'Arsenal (L L. 33. C.); mais le dessin s'est alourdi ; la peinture y devient terne; les onze miniatures du volume portent déjà le cachet d'une grande imperfection. Le mal fait des progrès dans un autre évangéliaire de la Bibliothèque nationale (nº 1300, fonds de la Sorbonne). Les visages, sans expression, avec de grands yeux barbares, à peine teintés autrement que par un point rouge qui marque les joues, le dessin gauche et lourd, tout trahit la pauvreté et la maladresse ; il n'y a plus ni proportion ni perspective ; jusque dans les ornements, la barbarie triomphe, effaçant la dernière empreinte de l'art byzantin. On ne sait plus peindre évidemment ; on s'en dispense même en Angleterre ; à l'exception des deux ou trois artistes que nous avons nommés, les autres se contentent de dessiner froidement à la plume. C'est ainsi que, dans le *Pontifical* (nº 943 lat.) de la Bibliothèque nationale, on voit, au simple trait, plusieurs figures du Sauveur portant la croix hastée, une crucifixion en pleine page, le tout incorrect et grossier, supérieur toutefois à ce qui se faisait en France à la même époque.

Deux Bibles de la Bibliothèque nationale, l'une dite de Noailles (nº 6 lat.), l'autre de saint Martial, nous montrent avec quelle effrayante rapidité on a, dans le cours d'un siècle, descendu cette pente, au bas de laquelle se trouve la nuit, la barbarie et le néant. Dans la première, de mauvais dessins à peine dignes de ce nom, sans proportions, sans justesse, lavés à l'aquarelle ou au bistre, essaient de relever la monotonie d'une écriture, qui se dégrade comme tout le reste, et ne font que mettre en relief la pauvreté de l'œuvre, et du scribe et du peintre. C'est saint Heldric, placé par saint Mayeul, abbé de Cluny, à la tête de l'abbaye de Saint-Martin d'Auxerre, de 989 à 1010, qui a exécuté les enluminures de la Bible de Saint-Martial de Limoges. Si nous avions à en parler comme d'un monument vénérable et curieux, nous ne manquerions certes pas de l'apprécier; et, de plus, nous rendrions hommage à ces hommes de DIEU qui, seuls encore, alors que le reste du monde se laissait aller au découragement et croupissait dans l'ignorance, avaient la noble

fierté de tenir la plume et de protester contre l'abaissement des intelligences ; mais il s'agit de l'art, et nous ne pouvons constater dans cette œuvre qu'une imagination bizarre et désordonnée, en dehors de toutes les règles du goût. Ce sont, dans les lettres initiales, des accouplements zoographiques étranges, dans les enluminures, des compositions ridicules, où sont violées comme à plaisir toutes les lois du dessin, des corps disproportionnés, des membres grêles et mal attachés des têtes où l'œil, tient une place démesurée, où toute la carnation se réduit à une tache de vermillon jetée au hasard, et le reste à l'avenant.

La route sera longue quand il faudra revenir. Heureusement les beaux modèles du commencement du neuvième siècle subsistent toujours ; ils serviront à féconder l'époque qui succédera à cette ère de désolation.

Chapitre Vingt-Troisième.

Les miniatures des manuscrits en Orient.

L'Empire d'Orient eut à sa naissance des destinées propices, tandis que celles du monde romain se préparaient bien différentes. Le flot des inondations barbares, qui allait se précipiter sur l'ancienne capitale, devait respecter, longtemps encore, la ville de Constantin. Dans un milieu où les artistes affluaient de toutes parts, attirés par la faveur impériale; où les chefs-d'œuvre antiques, non seulement trouvaient grâce, mais étaient accueillis avec honneur, le goût des lettres et des arts pouvait s'épanouir en paix. Un nouveau centre était créé pour les livres ; la bibliothèque fondée par Constantin avait été considérablement augmentée par Constance; dès le temps de Julien, elle pouvait abriter cent vingt-cinq mille volumes sous les portiques du palais impérial. Valens nommait, pour en prendre soin, sept bibliothécaires : trois latins, quatre grecs.

L'Orient, depuis longtemps, possédait des livres illustrés ; c'était même un luxe qu'on y appréciait beaucoup. Constantin avait commandé à Eusèbe de Césarée de faire exécuter cinquante exemplaires de la Bible, destinés aux églises de Constantinople. Ces manuscrits avaient été, au dire de l'évêque, somptueusement décorés ; ce qui paraît bien signifier que les miniatures y avaient leur place. Évêques, princes et empereurs travaillaient, soit à réunir, soit à reproduire eux-mêmes quelquefois, les trésors de la littérature profane ou sacrée ; nul ne saurait dire les précieuses richesses qu'ils auraient léguées aux âges futurs, si un incendie n'avait pas dévoré leurs beaux livres. En l'année 476, sous le règne de Basiliscus, la bibliothèque de Constantin périt tout entière dans les flammes.

Tout était donc à recommencer. Les souverains de Constantinople reprirent la tâche de leurs prédécesseurs. Dès l'année 491, l'empereur

Zénon avait reconstitué une nouvelle bibliothèque sur des bases encore modestes, mais qui allaient s'élargir. Tous les chefs de l'État avaient le goût des beaux livres ; Théodose III eut en outre le talent de les reproduire et s'adonna avec succès à la calligraphie. Descendu du trône et retiré à Éphèse, il y écrivit un évangéliaire en lettres d'or et l'enrichit de peintures. A ces époques troublées où l'on pouvait être à chaque instant précipité du rang le plus élevé dans la plus humble condition, il y avait pour les grandeurs déchues un adoucissement à bien des maux dans ce noble passe-temps. Sous l'empereur Justinien, l'art plus que jamais fut en progrès, et les beaux manuscrits prodiguèrent toutes leurs splendeurs pour charmer les yeux des princes et des princesses.

Mais les merveilleuses productions de la plume et du pinceau, qui n'avaient eu longtemps que des admirateurs, allaient voir surgir bientôt contre elles des ennemis acharnés. Avec Léon l'Isaurien, les fureurs iconoclastes se levèrent sur l'empire d'Orient. Plus d'images désormais, ni de DIEU ni des saints ; celles des empereurs seules ont droit aux honneurs ; on n'accepte plus que des représentations civiles ou profanes. La statue du tyran se dresse sous le péristyle du palais ; elle y est environnée d'hommages. Sur sa colonne de porphyre, la figure en or de Constantin domine encore la cité ; mais tout ce qui porte un caractère religieux est l'objet d'une guerre insensée et impie.

La bibliothèque créée par Zénon comptait alors environ quarante mille volumes des plus précieux et des plus magnifiques : car ils avaient été produits aux époques les meilleures et les plus brillantes de l'histoire des arts en Orient. Douze professeurs, hommes illustres et savants, parmi lesquels se recrutaient souvent les évêques, veillaient à leur conservation. Léon compta s'en faire des partisans et voulut les convertir à son fanatisme antireligieux. Ils s'y refusèrent ; le tyran jura leur perte. La bibliothèque qui servait d'habitation aux professeurs fut incendiée et devint leur tombeau.

La persécution déchainée par l'Isaurien ne se ralentit pas à sa mort. Sous Théophile, héritier de ses haines, sous Constantin

Copronyme, qui ne resta pas en arrière de ses prédécesseurs, la chasse aux images et aux manuscrits qui en contenaient fut poussée avec fureur. La violence n'épargna pas plus les artistes que leurs œuvres. La ruine enveloppa tous les monuments religieux du passé. C'en eût été fait des destinées de l'art, le goût et l'exécution eussent péri sans retour, si la proscription qui frappait les saintes images se fût étendue aux autres, si bon nombre d'artistes n'eussent pas trouvé moyen d'échapper aux fureurs de la persécution. Les uns s'exilaient, les autres se cachaient. On les poursuivait jusque dans les antres et dans les forêts. Ceux qui tombaient au pouvoir des iconoclastes étaient condamnés, soit à la prison, soit à la mort; la plupart du temps encore on mutilait leurs mains, on coupait leurs doigts coupables d'avoir tenu les pinceaux. C'est ainsi que le moine Lazarus, qui s'était formé à la pratique des anciens maîtres et savait donner, dans ses riches enluminures, la grandeur et la majesté de la meilleure époque byzantine, ayant été saisi par l'empereur, eut les mains brûlées. Les légendes rapportent que la sainte Vierge guérissait miraculeusement ceux qui lui avaient consacré leurs pinceaux. Ce ne fut qu'au bout d'un siècle qu'on put respirer enfin. L'impératrice Théodora rétablit le culte des images et rendit aux arts la liberté.

Parmi les rares manuscrits échappés à la ruine, le plus ancien est un in-quarto carré de vingt-six folios, contenant, sur vélin de pourpre, des extraits de la Genèse, d'après la version des Septante, et quelques fragments de l'Évangile de saint Luc, en lettres d'or ou d'argent. Ce précieux manuscrit appartient à la bibliothèque de Vienne ; chaque page est séparée horizontalement en deux parties : en haut le texte, en bas une miniature. Tout ici révèle le caractère d'une très haute antiquité. Dans l'écriture, tous les mots se tiennent et ne portent ni esprits, ni accents, ni ponctuation. Dans la peinture, les scènes de l'Ancien Testament sont traitées à la façon des catacombes, avec des détails qui se rapportent au style classique. La fontaine où Rebecca donna à boire à Eliézer est personnifiée par une nymphe à moitié nue; les convives de Pharaon sont couchés sur des

lits; Joseph porte le *colobium* des premiers chrétiens. Après le cinquième siècle, on ne trouverait plus de pareils traits; il y a donc tout lieu de croire avec les Lambécius, les Montfaucon, les d'Agincourt, que cette œuvre appartient au quatrième siècle ou au commencement du cinquième. Les dessins et les peintures ont une grande supériorité sur les miniatures du Virgile du Vatican.

Le progrès de l'art en Orient s'accuse beaucoup mieux encore dans le *Dioscoride*, qui fut exécuté dans les premières années du règne de Justinien, pour une princesse pieuse et savante, amie des lettres et des arts. Elle s'appelait Julia Anicia ; elle était fille de l'empereur d'Occident, Olybrius, qui avait perdu la couronne, et arrière-petite-fille de Théodose. Retirée à Constantinople, elle y fit bâtir une église en l'honneur de la sainte Vierge. Sa correspondance avec le pape Hormisdas lui donna le courage de résister à toutes les sollicitations par lesquelles on essaya de la faire entrer dans l'hérésie d'Eutichès.

Le *Dioscoride* est un livre de médecine. Les plantes, finement dessinées à la plume, d'après nature, et peintes à la gouache, y sont dignes des grandes miniatures qui le décorent. Le premier feuillet représente la princesse, au milieu de personnages emblématiques ; dans un autre, un paon magnifique, malheureusement bien détérioré, mais éclatant encore, déploie en éventail sa queue d'azur aux yeux d'or. Ce sont ailleurs les portraits des médecins grecs les plus fameux, à commencer par le centaure Chiron, avec leurs noms en grec, Χείρων ὁ Ἱπποκένταυρος, puis Héraclide, Claude, Gallien, Dioscoride, etc.; c'est enfin la découverte de la fameuse mandragore, trouvée et présentée par une femme allégorique. Tous ces sujets, traités d'une façon remarquable, donnent une grande idée de ce que pouvait être la peinture au temps de Justinien. On en regrette d'autant plus vivement les innombrables chefs-d'œuvre détruits par la main des iconoclastes.

Il ne faut pas s'imaginer que les produits de l'art byzantin ont toujours été frappés au cachet de la sécheresse et de la monotonie ; que les figures ont été constamment raides et sans expression, les

formes du corps étriquées et démesurément allongées. Ces défauts, devenus plus tard assez habituels, ont constitué comme le caractère propre du genre, à tel point qu'il suffit à beaucoup de personnes de les rencontrer dans une œuvre pour qu'elles disent : « C'est du byzantin ; » ces défauts ne sont cependant pas la vraie marque de ce style, mais bien celle de la décadence. Le caractère propre du byzantin, c'est la majesté sévère des figures, le grandiose un peu théâtral des attitudes, l'ampleur recherchée des draperies. Le génie d'un art encore assez puissant peut seul conserver de pareils traits. Quand il s'en va, ne laissant sur une terre appauvrie que des copistes à la place des créateurs, l'ignorance et la routine atténuent les beautés et exagèrent les défauts ; de serviles imitateurs viennent ensuite, qui ne comprennent plus rien à la perfection des formes, ne gardent que les incorrections, les perpétuent et les immobilisent ; alors les images semblent se pétrifier dans leurs attitudes, leurs poses et leurs expressions. Ce phénomène, qui s'était produit dans l'antique Égypte dès le temps des Pharaons, devait se réaliser pareillement chez les Byzantins.

Constantinople, on peut le dire, a trouvé le véritable genre chrétien dans la peinture, dans la sculpture et dans l'architecture. En même temps qu'elle gardait, de l'école classique des anciens, la correction des formes, déjà perdue en Occident, elle secouait le joug des types païens, auxquels les sculpteurs et les peintres des catatombes n'ont pas su partout se soustraire. Les figures du CHRIST, de la Vierge et des saints sont presque toujours des allégories en Occident. En Orient, on a voulu la réalité telle qu'on pouvait l'obtenir. Plus de Bons Pasteurs ni d'Orphées, plus d'orantes comme autrefois ; plus de figures du Sauveur jeune et imberbe, vêtu de la toge romaine. Le CHRIST est un homme dans la force de l'âge, au visage doux et sévère à la fois, aux vêtements drapés à l'antique, assis sur un trône d'or, bénissant le monde d'une main, de l'autre lui présentant l'Évangile. Marie est la femme gracieuse, digne et belle tout ensemble, non plus l'antique matrone, mais la Mère de DIEU. Apôtres, prophètes et docteurs sont de vénérables vieillards, au front

calme, à l'air grave et auguste. Il a fallu tous les malheurs de l'empire et l'aveuglement des iconoclastes, pour que ces grandes traditions dégénérassent, pour que le mauvais goût l'emportât, inondât l'Orient et même l'Occident de productions appauvries, alors que plus rien ne restait des anciens monuments empreints d'une beauté majestueuse.

L'an 586, un moine du monastère de Saint-Jean, à Zayba en Mésopotamie, cultivait avec succès la miniature et la calligraphie. Il peignit entre autres le précieux manuscrit de la bibliothèque Medicéo-Laurentienne de Florence, dont nous avons eu déjà l'occasion de parler ; — c'est dans cette bible arménienne que nous avons trouvé pour la première fois un monument représentant la scène de la crucifixion du Sauveur. – En Occident, non seulement aucune œuvre semblable de cette époque n'est arrivée jusqu'à nous, mais, à part le fait exceptionnel relatif à l'église de Saint-Geniès de Narbonne, dont Grégoire de Tours s'est fait le rapporteur, nous ne voyons pas que nulle part ailleurs on ait osé tenter, au sixième siècle, une chose aussi hardie que la représentation du Sauveur sur la croix. Partout le symbole était mis à la place de la réalité. Partout était substitué l'agneau au CHRIST immolé pour le salut du monde. Le désir de se rapprocher du vrai s'emparait de l'Orient. Le concile Quinisexte allait parler bientôt ; il allait même, dans son langage, dépasser les limites d'une sage et raisonnable exigence ; mais avant même qu'il eût formulé ses décisions à cet égard, il s'était trouvé en ces contrées un peintre qui, non seulement avait osé montrer la croix avec le divin Crucifié, mais qui avait donné de la scène du Calvaire un tableau complet.

Le moine de Saint-Jean remarquable par cette audace, s'appelait Rabula. Son sujet, conçu et disposé dans un ordre symétrique semble tracer la voie à toutes les compositions de l'école italienne primitive jusqu'à Raphaël. Le grand peintre de la Renaissance ne s'en écarte même pas dans les tableaux de sa première manière. *(Voir fig. 117, page 517.)* Le Sauveur, attaché à la croix par quatre clous qui lui traversent les pieds et les mains, entièrement vêtu du *colobium*, la tête droite et les bras horizontaux, occupe le

milieu de la peinture de Rabula. A sa droite, figure le bon larron, la tête penchée, le visage calme, résigné et plein d'expression ; à sa gauche, le mauvais larron. Le soldat qui donne le coup de lance a pour pendant le personnage qui présente l'éponge ; le groupe des saintes femmes, celui de Jean et de Marie, debout et dans l'attitude de la douleur. Au pied de la croix du CHRIST, trois soldats sont assis et se disposent à tirer au sort la robe de JÉSUS. Le dessin trahit encore des timidités et des gaucheries, mais il n'est pas sans valeur.

Le moine de Mésopotamie n'était pas sans doute le peintre le plus remarquable de son époque, mais il entendait l'ordonnance d'un sujet ; il savait donner à ses personnages le sentiment et l'expression, et ne manquait pas d'imagination. N'est-ce pas une belle idée, par exemple, dans le massacre des Innocents, de faire éclore des fleurs partout où tombe le sang des jeunes victimes ? Et comme il a bien traité, avec des réminiscences de l'antiquité classique, la descente du Saint-Esprit sur les apôtres ! Et comme il a su draper avec art, dans le costume des empereurs d'Orient, les rois David et Salomon !

Nous ne connaissons plus qu'un seul autre manuscrit antérieur à la persécution iconoclaste ; encore est-ce plutôt une série de tableaux qu'un véritable manuscrit. C'est un rouleau de parchemin de dix mètres de longueur, qui se trouve à la bibliothèque du Vatican. On y a représenté, avec de simples légendes, tous les épisodes des guerres de Josué. En dépit de la lourdeur des corps, de la maigreur des pieds et des mains, le dessin n'est pas sans mérite ; l'ordonnance et la disposition des sujets sont bien comprises et les têtes ne manquent pas d'expression. Le goût de l'antiquité s'y révèle dans les costumes et dans les armures, non moins que dans la personnification des contrées, des fleuves et des cités. C'est ainsi que la ville de Jéricho est figurée par une femme qui pleure sous sa couronne murale, assise sur un rocher et drapée dans ses vêtements antiques.

On peut voir encore au Vatican le manuscrit de la *Topographie* chrétienne de Cosmas. C'est une œuvre du neuvième siècle, mais qui a été copiée sur un exemplaire du sixième. Les costumes et les attitudes sont empruntés à l'école classique, dont les modèles se

trouvaient encore partout à Byzance à cette époque. Le dessin est calme et régulier ; l'austérité des visages, la noblesse des poses, une interprétation libre, et pourtant correcte, des scènes religieuses, présentent ici réunis quelques-uns des traits de cette grande école. Malheureusement, il ne nous est guère resté d'elle, dans les manuscrits du moins, d'autres monuments que ceux dont nous venons de parler. Nous avons toutefois quelques mosaïques de cette époque, dans lesquelles les artistes se montrent fidèles aux types que le sixième siècle avait consacrés. A Sainte-Sophie, comme à Ravenne, on trouvera le beau visage du CHRIST, grave et doux à la fois, austère et mélancolique, dont l'ovale légèrement allongé s'encadre dans une belle chevelure, séparée au milieu du front. On verra la figure non moins pure de la Vierge, avec ses traits pleins de douceur et de majesté, ses lèvres suaves et finement découpées, et tout cet ensemble vraiment remarquable qui donne à penser que, dans les traits et dans les poses de leurs personnages, les mosaïstes s'inspiraient encore des statues antiques, en même temps qu'ils s'appliquaient à donner à leurs compositions une expression et une physionomie religieuse et chrétienne.

Au temps où sévit la persécution, au huitième siècle et dans la première moitié du neuvième, l'art de la calligraphie ne cessa pas d'être cultivé en Orient ; mais on ne put exercer que dans le plus grand secret la peinture religieuse. Il se produisit peut-être même, à cette époque, des œuvres analogues à celles du passé ; mais elles ne sont point arrivées jusqu'à nous. On ne trouve guère dans les manuscrits d'alors que des lettres ornées, des oiseaux, des fleurs, des fruits, des entrelacs, et toutes ces décorations auxquelles on a improprement donné le nom d'*arabesques*, car elles sont bien antérieures aux Arabes. Elles existent partout dans l'antiquité, chez les Égyptiens, les Assyriens, les Étrusques, les Grecs et les Romains. Au temps de Vitruve, il parait qu'on en abusait déjà, car le grand architecte se plaint amèrement qu'elles ont tout envahi. Mais les Arabes, qui proscrivaient chez eux toute représentation de la figure humaine, exagérèrent bien plus encore ce genre d'ornementation et justifièrent le nom qu'on lui donna. Les Byzantins, une fois qu'ils eurent

adopté l'esprit du Coran relativement aux images religieuses, durent faire comme les sectateurs de Mahomet, et remplacer par des entrelacs, des enroulements ou des fleurs, les figures proscrites de leurs livres et de leurs mosaïques. Un manuscrit de la Bibliothèque nationale, provenant de celle de Colbert, a tous les caractères de cette époque, et remplace partout les figures par une ornementation capricieuse et variée.

Quand l'impératrice Théodora eut rétabli le culte des images, un grand mouvement artistique se produisit. Tout était à refaire; mais les artistes ne manquaient pas, et les modèles profanes existaient encore en assez grand nombre pour que les traditions du goût survécussent au désastre des monuments religieux. Aussi, de nombreux ouvrages furent-ils exécutés en Orient, pendant la seconde moitié du neuvième siècle et dans le cours du dixième. Vers l'an 855, Michel III Porphyrogénète chargea le moine Lazarus, ce religieux dont les mains mutilées par les iconoclastes étaient encore capables de tenir les pinceaux, de porter à Rome, au souverain-pontife Benoît III, un évangéliaire enrichi de miniatures, avec une couverture d'or, rehaussée de pierreries. Sous Basile le Macédonien, Léon le Philosophe et Constantin Porphyrogénète, Constantinople eut des peintres distingués, qui produisirent nombre de belles œuvres dont quelques-unes sont arrivées jusqu'à nous.

Parmi les plus remarquables, il en est une, à la Bibliothèque nationale, qui ne le cède à aucune autre en éclat et en magnificence. C'est le manuscrit in-folio des discours de saint Grégoire de Nazianze, qui ne contient pas moins de cent dix-huit miniatures, dont quarante-cinq sont des compositions à pleine page, les autres plus petites ; toutes intéressantes au point de vue des mœurs, des costumes, de l'iconographie et de l'histoire de la peinture. Les lettres initiales, les titres des chapitres, comme les miniatures, resplendissent dans l'or et dans la couleur. Ce beau livre a été écrit et illustré avec un luxe en rapport avec sa haute destination, pour l'empereur Basile le Macédonien, qui occupa le trône de 867 à 896. Les trois premiers feuillets, entièrement peints des deux côtés, sont consacrés

à l'empereur et à la famille impériale. Au verso de la page, le CHRIST austère et grave, se détache sur fond d'or, assis sur un trône, comme au narthex de Sainte-Sophie, tenant d'une main le livre des évangiles, ouvert à ces mots : « Je vous donne ma paix, » et bénissant de l'autre. En face de cette peinture, c'est-à-dire au recto de la deuxième page, l'impératrice Eudoxie est représentée sur fond d'or, debout avec ses deux fils, Alexandre et Léon. La mère et les enfants, en grand costume impérial, portent la robe talaire de pourpre et, par-dessus, la toge brodée de pierreries et de perles ; ils ont aux pieds des brodequins rouges, la couronne au front, à la main le globe, signe de l'empire. Sur une autre page figure, entre le prophète Élie et l'archange Gabriel, l'empereur Basile le Macédonien en tunique talaire, chaussé de brodequins de pourpre et tenant le *labarum*. On a pensé quelquefois que ces trois feuillets, qui ne sont pas numérotés comme les autres, et dont les peintures à pleine page, et sans aucune marge, ont beaucoup souffert, ont été ajoutés à l'ouvrage après coup, au moment où le livre fut présenté à l'empereur. Montfaucon n'est pas de cet avis : il croit que le manuscrit tout entier date du même temps ; les peintures toutefois ne sont pas de la même main ; elles trahissent l'inégalité du talent des artistes. Nous ne pouvons en signaler qu'un petit nombre.

La scène de la crucifixion est représentée ici à peu près de la même manière que dans la bible syriaque du sixième siècle. Le CHRIST est attaché à la croix avec quatre clous ; les deux pieds séparés, comme dans la première peinture, reposent ici sur une large tablette qui les soutient complètement et qui porte tout le poids du corps, ce qui explique la parfaite horizontalité des bras. La Vierge et saint Jean, réunis dans le manuscrit du moine arménien, sont ici placés, l'un à gauche, l'autre à droite de la croix. A part le progrès qui s'accuse dans le dessin et dans la connaissance des formes anatomiques, ce sont à peu près les seules modifications qu'une période de trois siècles ait apportées à l'interprétation de cette scène évangélique. Trois autres sujets sont traités dans la même page avec une égale perfection. Ils représentent sous ses principaux aspects

le dénouement de la grande épopée chrétienne : la descente de croix, la mise au tombeau et l'apparition du Sauveur ressuscité aux saintes femmes. Ailleurs, ce sont les funérailles de saint Cesarios, dont le corps est entouré de plusieurs saints personnages, en des attitudes pleines de noblesse ; leurs figures, très belles et très expressives, portent ce cachet des traditions antiques, dont le souvenir revivait alors en Orient.

La scène de la Transfiguration est traitée également avec une grande supériorité. D'autres miniatures, d'un mérite inférieur au



Fig. 193. — Scène de la cruxifixion. Manuscrit 510 de la Bibliothèque nationale. (D'après M. ROHAULT DE FLEURY.)

point de vue de l'art, ne sont pas moins curieuses, en ce qu'elles reproduisent les usages et les costumes du temps. Toute la cour des empereurs de Byzance est là fidèlement représentée : les officiers et les dignitaires de la couronne, les armes, les meubles et les trônes à *ciborium*, les femmes avec leurs parures, et tout ce luxe oriental, d'une empreinte si particulière. Le costume des femmes, dans la résurrection de Jaïre, par exemple, se compose d'une longue robe flottante, relevée à la taille à la façon antique, avec une sorte de pèlerine tissue d'or. Au passage de la mer Rouge, une jeune fille danse

avec grâce et légèreté, et frappe en cadence des cymbales qu'elle tient élevées au-dessus de sa tête, pour célébrer la victoire des Hébreux. Sa robe flottante, avec sa ceinture d'or et une large plaque d'or sur la poitrine, est d'un tissu tellement fin, que les formes du corps se dessinent à travers, en de souples et harmonieux contours que ne désavouerait pas un peintre de Pompéi. Le CHRIST, dans toutes ces miniatures, apparait toujours plein de noblesse et de dignité ; sa figure est belle et expressive. La Vierge a perdu quelque chose de la beauté hellénique qu'on avait autrefois donnée à son



Fig. 194. — Concile de Nicée, d'après une miniature du IXe siècle.

visage. Est-ce l'effet du hasard, ou la volonté de l'artiste réglée par une pensée religieuse ? On ne saurait le dire. Toujours est-il que cette tendance à donner à la figure de Marie quelque chose de sombre et d'austère, à la priver de charmes et d'attraits, va s'accentuer dans le moyen âge, jusqu'au jour où Cimabue, protestant contre cette déviation du sentiment chrétien, s'appliquera de nouveau à parer de grâce et de beauté le front de la Vierge Marie. Citons, pour en finir avec les peintures de ce merveilleux manuscrit, une page des plus remarquables : la représentation du concile convoqué

à Constantinople par Théodose-le-Grand. Sur un trône qui domine toute la scène, repose le livre des évangiles, au-dessous duquel se dresse le trône de l'empereur ; les évêques sont rangés autour de lui. C'est un spectacle grandiose, où se révèle le caractère imposant de ces réunions solennelles.

En dépit des inégalités que l'on constate dans ces compositions provenant d'artistes divers, il est à remarquer que le dessin reste presque toujours correct. Les proportions sont bien gardées, les figures ont de l'expression, les mouvements de la justesse, et l'anatomie est convenable ; le coloris ferme et bien empâté résulte de touches hardies et de vigueurs de lumière et d'ombre d'un beau faire. Par contre, aucune perspective.

Il y a encore à la Bibliothèque nationale un manuscrit grec de commentaires sur les psaumes, qui, par la perfection des peintures, l'emporte sur celui-ci. C'est un in-folio sur vélin, dont l'écriture paraît être du dixième siècle, mais dont les enluminures ont été exécutées antérieurement, au neuvième siècle sans doute. Les sujets empruntés à l'histoire de David la développent en quatorze compositions, dont sept grandes à pleine page et sept autres plus petites.

L'allégorie qui, dans sa forme de symbolisme religieux, n'a jamais été en faveur à Byzance, a cependant subsisté toujours avec ce caractère de l'antiquité païenne, qui aimait à personnifier les objets. Ici, elle triomphe pleinement ; aucun des sujets n'en est exempt. Les villes, les montagnes et les fleuves, le jour et la nuit, les vices et les vertus, sont ingénieusement représentés sous la figure de personnages, dont la signification se reconnait aux attributs et au nom même qu'on leur prête.

A la première page, David, drapé à l'antique dans un costume d'empereur grec, est assis au milieu d'une verte campagne; il chante ses hymnes inspirés en s'accompagnant d'un instrument à cordes. Placé au premier plan, un personnage à moitié nu indique le lieu où la scène se passe et personnifie la montagne de Bethléem : Ορος Βηθλεεμ ; en arrière du saint roi, se tient une femme drapée à l'antique, qui représente la Mélodie. Ailleurs, David, recevant l'onction

royale de Samuel, est escorté de la Douceur ; quand il combat le géant Goliath, la Force, Δυναμις, se dresse à ses côtés ; le colosse vaincu a derrière lui l'Arrogance qui prend la fuite. Au folio 7, David



Fig. 195. — Isaie, miniature d'un manuscrit grec de la Bibliothèque nationale.

se présente entre la Sagesse d'une part et la Prophétie de l'autre.

Les petites miniatures ne méritent pas moins l'attention. Ici, le prophète Nathan vient reprocher au roi le crime dont il s'est rendu

coupable ; David prosterné a la Pénitence à ses côtés. Ailleurs, Moïse, jeune et imberbe, fait passer aux Israélites la mer Rouge, figurée par une jeune femme qui tient une rame à la main. Pharaon, avec ses cavaliers au milieu des flots, est saisi par un géant, Βυθός, l'abîme qui va l'engloutir. La femme en camaïeu bleu, au voile constellé, qui domine la scène, représente la Nuit. Signalons encore la belle miniature placée en tête du cantique d'Isaïe.

Le prophète lève les mains vers le ciel, où la présence de DIEU est manifestée par une main, dont les rayons se dirigent vers lui. Derrière, apparaît la Nuit. C'est une femme vêtue d'une longue robe, enveloppée d'un *peplum* couvert d'étoiles, qui porte un flambeau renversé. Au premier plan, un enfant redresse sa torche pour donner la lumière. C'est le point du jour. Des vignettes, avec d'élégants fleurons, des lettres ornées où les animaux, les fleurs et les fruits se mêlent aux entrelacs et aux enroulements de perles et de pierreries, complètent la décoration de ce splendide manuscrit.

Il y a de l'affectation dans ces réminiscences classiques, si multipliées qu'on se fatigue à les suivre. Malgré tout, elles nous transportent dans un milieu où revit la haute antiquité profane. Et ce ne sont pas les idées seules qui en ont pris le cachet, les formes s'en rapprochent aussi par la noblesse des figures et par la correction du dessin. Il faut voir se dresser dans leurs fières attitudes les saints guerriers ou les anges. On les dirait animés du souffle des anciens maîtres.

Une autre école, nous l'avons dit déjà, méprisant la perfection des lignes, la majestueuse ampleur des draperies, la beauté des visages, la justesse des proportions, exigeait toujours la rigidité, l'étroitesse et la maigreur des anciennes figures byzantines. Cette école, même en face de l'autre, pourrait trouver grâce à nos yeux si, dans les exagérations de son ascétisme, elle n'eût été faussée déjà par le rigorisme du schisme grec. Au lieu de lui ouvrir les voies du progrès, de lui donner l'essor que le catholicisme sut imprimer bientôt à ses imagiers et à ses sculpteurs, Byzance l'enferma dans un cercle

de fer ; elle l'obligea à ne rien produire de plus que les peintures du Mont Athos, prodigieusement nombreuses, mais toutes frappées de stérilité, toutes figées dans leur immobilité hiératique et voulue.

La quasi-renaissance de l'école classique ne put se soustraire elle-même aux influences fatales qui condamnent l'erreur à n'être jamais féconde. Au dixième siècle, elle était à son apogée.

Quand on se reporte aux productions qui, en Occident, voyaient le jour, même à l'époque qu'animait le souffle de la renaissance carlovingienne, on demeure saisi d'étonnement. On est chez nous en pleine barbarie, tandis que la puissance et la supériorité de l'inspiration grecque, mêlée au goût antique, jette ici tout son éclat ; mais sa flamme manque de chaleur ; elle ne va pas tarder elle-même à pâlir et à s'éclipser.

Chapitre Vingt-Quatrième.

LE MOUVEMENT DE L'ARCHITECTURE AUX PREMIERS SIÈCLES.

LA période de l'architecture chrétienne primordiale commence au quatrième siècle, avec la conversion de Constantin, au moment où la religion, sortie des persécutions et libre de toute entrave, put élever de grands monuments et leur donner l'ampleur et la splendeur qui conviennent à son culte.

Les constructions chrétiennes des âges précédents avaient été nécessairement fort simples et de dimensions très restreintes. Bâties à la hâte, dans les années de paix relative, où l'autorité romaine consentait à fermer les yeux, elles avaient dû se faire modestes, pour ne pas attirer l'attention et pour profiter d'une tolérance éphémère, qu'un caprice du maître pouvait toujours révoquer.

Tout changea de face avec la victoire de Constantin, qui fut celle de l'Église. On put avoir dès lors de superbes monuments, appropriés pour un clergé nombreux, pour une assistance considérable, pour tous les besoins du culte et pour la pompe des cérémonies.

Rien ne manqua à ce qui pouvait leur donner le caractère de l'utile et du beau. On possédait l'art de travailler la pierre, de mettre en œuvre de grands monolithes, de tailler les marbres, qu'on trouvait à profusion, de couler le bronze, de laminer l'argent et l'or. La sculpture d'ornementation n'avait rien perdu de ses moyens ; seule, la statuaire déclinait visiblement ; mais, pour longtemps encore, elle était, en dehors de l'orfèvrerie, bannie de la décoration, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des églises. La maçonnerie s'exécutait avec une perfection qu'on admire encore dans les aqueducs et dans les thermes. Enfin, les temples païens, qui allaient devenir inutiles,

regorgeaient de richesses ; leurs superbes colonnes, d'une rareté et d'un prix inouïs, devaient surtout tenter les constructeurs de basiliques. On ne se faisait pas faute de les dépouiller. C'était enrichir le peuple de DIEU des trésors de l'Égypte.

Comment s'opéra la transformation de la basilique civile en église chrétienne, on l'a vu au chapitre dixième, où il a été parlé aussi des monuments religieux que Rome dut à Constantin. Nous devons encore signaler, toutefois, la basilique qui porte le nom de ce prince. Commencée sous Maxence et achevée dans les premières années du quatrième siècle, elle fut aussitôt adaptée au culte chrétien. C'est un des derniers édifices de l'art antique, purement romain, d'un plan simple et de proportions fort belles. Le vaisseau principal, précédé d'un portique et terminé par un hémicycle, se compose de trois grandes travées. Il est recouvert par une voûte d'arête en briques et en blocage; circonstance remarquable, au point de vue architectural, à cette époque où les autres basiliques ont une charpente et un lambris. Elle s'explique quand on songe à l'influence exercée sur les constructeurs par un autre monument magnifique et grandiose, bâti cent années auparavant : les Thermes de Caracalla, dont les restes frappent encore le visiteur d'étonnement et d'admiration. La basilique de Constantin est une reproduction de la grande salle du *tepidarium*.

Au commencement du cinquième siècle, on vit s'élever, sur la route d'Ostie, la grande basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs. Déjà, sur ce lieu où reposait le grand Apôtre, une église avait été construite par Constantin; mais elle était en ruines. Dans la hâte de posséder des églises aux premiers temps, on négligea parfois beaucoup trop d'en assurer la solidité. Rien de plus simple et de plus facile en effet que l'érection d'une basilique, quand, pour les besoins du culte, elle était à Rome impatiemment attendue. Les colonnes, qu'on avait toujours sous la main, une fois assemblées en nombre suffisant, s'alignaient en longues files, réunies par de grands blocs de marbre, provenant d'entablements anciens, ou par des arcades, suivant un mode nouvellement introduit. Il ne restait plus

qu'à bâtir, au-dessus, des murs en moellons ou en briques. A droite et à gauche, s'élevaient également les murs des bas côtés ; le tout était recouvert de toitures en charpente. Mais ces procédés expéditifs ne doivent pas nous faire déprécier les édifices qu'on s'appliquait

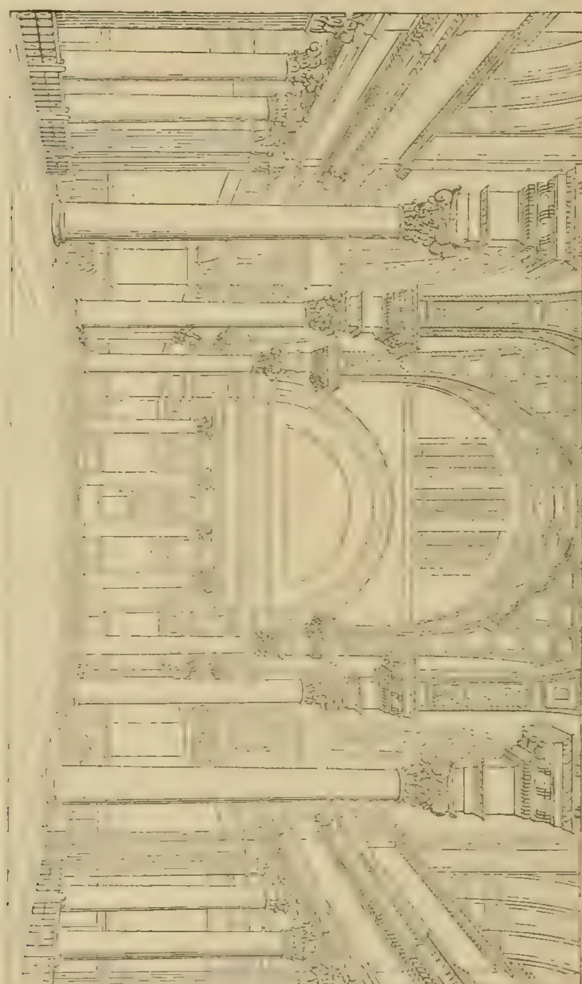


Fig. 196. -- Salle des thermes de Caracalla.

à bâtir de toutes parts, avec les plus grands soins et suivant toutes les règles de l'art.

Saint-Paul-hors-les-Murs fut, avec Saint-Pierre du Vatican, une

des basiliques les plus vastes et les plus magnifiques du monde. Elle avait cinq nefs coupées par un transept, à la hauteur duque s'ouvraient, dans la grande nef, l'arc triomphal, et dans les bas côtés, quatre arcs secondaires. Cette apparition du transept avait eu déjà des précédents ; ce n'en est pas moins, à une époque aussi primitive, un fait des plus remarquables. Ce fut, dans l'architecture chrétienne, une heureuse innovation. Elle donnait aux églises la forme de la croix, faisait à l'*altarium*, placé à l'intersection des bras, une couronne non interrompue de l'assistance chrétienne : les religieux et religieuses du transept se reliant, d'une part, aux fidèles de la nef et des bas côtés, de l'autre, au clergé de l'hémicycle.

Impossible de raconter ici les magnificences de Saint-Paul : cette forêt de colonnes qui séparent les nefs, toutes des marbres les plus précieux, dont vingt-quatre au moins en marbre violet, sans rivales dans le monde, tant pour la richesse de la matière que pour le fini de l'exécution ; ces lambris aux poutres dorées, aux arceaux revêtus de mosaïques ; l'*altarium*, avec son baldaquin d'argent massif, ses corbeilles, ses candélabres, ses lampes d'or ; cet arc triomphal immense, porté sur deux colonnes de marbre salin de treize mètres et demi de hauteur, avec ses mosaïques à fond d'or représentant saint Pierre et saint Paul et les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, lesquelles existent encore dans le nouveau Saint-Paul. Nous ne pouvons que signaler les proportions colossales du monument, qui, du portique au fond de l'abside, mesurait en longueur cent quarante-trois mètres, tandis que les transepts n'en avaient pas moins de soixante-douze.

Au temps du pape Libère, fut érigée à Rome, dans la région dite *Monti*, la basilique de Sainte-Marie-Majeure, qui subsiste toujours, mais avec bien des remaniements subis dans la suite des âges. Elle a trois nefs, formées par deux rangées de colonnes d'ordre ionique, couronnées par une frise et par un entablement horizontal, au-dessu duquel s'étend une très large frise, décorée de mosaïques que le temps n'a pas détruites, et qui est surmontée elle-même de fenêtres à plein cintre, pour éclairer la grande nef (*voir pl. 27*).

Sans poursuivre plus longtemps le cours de ces descriptions, qu'on pourrait aisément multiplier, nous arrivons à cette conclusion, que les basiliques latines du temps de Constantin et de ses premiers successeurs eurent un grand caractère de richesse et de perfection; qu'elles se distinguèrent des monuments civils de ce genre par des traits assez particuliers pour qu'on y reconnaisse un style vraiment chrétien, un art, sinon tout à fait original, du moins très approprié aux exigences du culte catholique, et se rapprochant sur beaucoup de points de l'idéal de l'art chrétien tel que nous l'avons entendu.

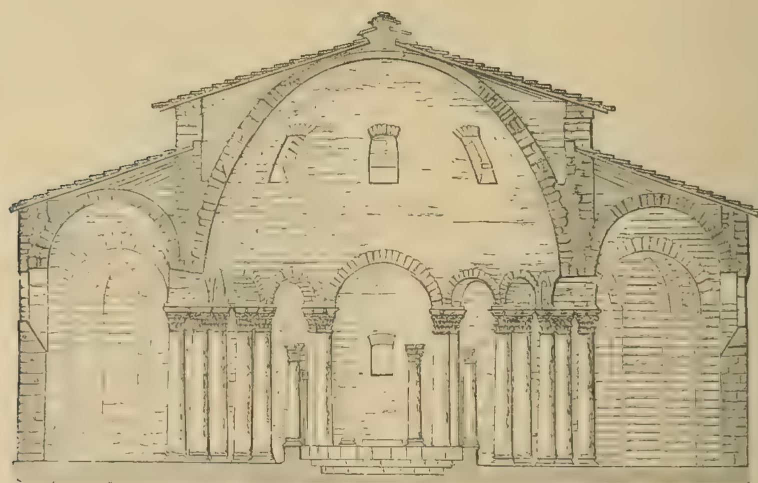


Fig. 197. — Coupe de Sainte-Marie-Majeure.

Ces dispositions devaient se modifier sous l'action des influences orientales; mais la tradition romaine ne devait pas s'effacer de si tôt; on en retrouve partout les traces, en Occident, jusqu'au onzième siècle, et il paraît bien que le plan basilical devint comme le type hiératique consacré par le christianisme.

Qu'on ne s'imagine pas, d'ailleurs, que les architectes latins n'eurent dès l'origine d'autre parti à prendre que de s'enfermer dans la monotonie d'un plan toujours le même, sans pouvoir y introduire d'autre variation que celle des transepts, si recommandable qu'elle

fût. Il y eut aussi, de bonne heure, des églises rondes et d'autres octogonales.

Avant de signaler, dans l'apparition de ces formes diverses, une impulsion partie, soit de la Syrie centrale, soit de la capitale de l'empire à l'Orient, il convient de chercher sur le sol romain un type de ce genre, dont la perfection dut influencer les constructeurs. Rome l'avait vu surgir longtemps auparavant, dans son fameux Panthéon, l'an 24 avant JÉSUS-CHRIST. C'est une construction puissante et admirablement raisonnée au point de vue de la stabilité, puisqu'elle est venue intacte jusqu'à nous. Cette immense rotonde a quarante-trois mètres de diamètre. Le mur circulaire a plus de cinq mètres d'épaisseur. Il est évidé à l'intérieur par sept grandes niches, outre la porte d'entrée. Il porte avec aisance, ajourée au sommet, sa voûte en coupole, qui s'élève intérieurement à la hauteur de quarante-quatre mètres au-dessus du sol. C'est un des chefs-d'œuvre de l'architecture romaine.

La grande salle du *caldarium* des Thermes de Caracalla se rapprochait beaucoup du Panthéon d'Agrippa. Ces monuments durent inspirer les architectes de Rome et ceux de l'Orient.

Il y eut donc des églises rondes en Italie. Elles appartiennent à deux types. Tantôt elles se composent d'une salle centrale, entourée d'une galerie de circulation et séparée de celle-ci par des supports isolés ou par des colonnes : ce sont les rotondes annulaires. Tantôt elles consistent seulement en une salle circulaire : ce sont les rotondes simples. Saint-Étienne-le-Rond, à Rome, et la rotonde de Nocera, près de Salerne, peuvent être cités comme des exemples de ce genre. Le baptistère de Novare rappelle les dispositions de celui que fit construire saint Sylvestre, près de Saint-Jean de Latran. Il se compose d'une enceinte de forme octogonale, couverte par une voûte surmontée d'une lanterne.

On dut reconnaître bientôt que les églises rondes se prêtent beaucoup moins aux cérémonies du culte que la vraie basilique; et l'on en fit généralement des baptistères, au milieu desquels se trouvait la piscine où l'on baptisait par immersion. Les grandes églises octo-

gonales en Occident, comme Saint-Vital de Ravenne, paraissent être d'importation orientale.

Il nous faut pour le moment nous éloigner des contrées romaines et nous transporter, en passant par Constantinople, tout à fait à l'Orient, dans la Syrie centrale, pour y suivre le mouvement des influences que subit l'Occident, mêlées peut-être çà et là à des inspirations venues de la Perse ou de l'Inde ; puis nous verrons comment, sous l'action d'un double fluide parti de ces deux pôles extrêmes, les idées architecturales se manifestèrent dans leur croisement à Byzance, et y produisirent un art d'une grande originalité et d'une rare perfection.

On comprend que la Syrie, comme toutes les contrées de l'Orient où se développa, dès l'origine, la vie chrétienne, soit devenue, au quatrième siècle, un foyer pour les arts, dont le rayonnement s'étendit jusque sur l'Europe. Ces pays étaient romains depuis longtemps; les monuments anciens y avaient une place importante. Le prétoire de Mousmieh, bâti vers l'an 160, sous Marc-Aurèle, en témoigne encore. Les traditions romaines y étaient donc florissantes, et l'on dut les suivre dans la construction des églises. Constantin les avait d'ailleurs transportées dans la nouvelle capitale de son empire, à Byzance, et jusque dans la Palestine, toute voisine de la Syrie centrale. L'église des Saints-Apôtres, construite par ce prince dès les premiers temps de la fondation de Constantinople, est un de ses plus grands ouvrages religieux. Elle avait la forme d'un rectangle allongé, coupé par un transept, avec un dôme central. L'Orient avait donc adopté la forme crucigère, donnée précédemment à Saint-Pierre du Vatican, comme plus tard à Saint-Paul, et qui devint celle de beaucoup de temples chrétiens.

Constantin fit aussi bâtir la première église de Sainte-Sophie, en l'honneur de la divine Sagesse; mais elle ne subsista pas longtemps, les ariens la brûlèrent. On sait encore que le premier empereur chrétien voulut glorifier le tombeau du CHRIST, et qu'il construisit au Saint-Sépulcre de Jérusalem une rotonde à ciel ouvert, appelée l'*Anastasis* ou la Résurrection. Dans le même temps, sainte Hélène

élevait à Bethléem, sur la grotte de la Nativité, une grande basilique à cinq nefs, terminée en abside circulaire et couverte d'un toit en charpente. Elle était à l'intérieur toute revêtue de splendides mosaïques, dont il ne reste que de rares fragments; mais les murs vénérables de sainte Hélène subsistent encore, bien que défigurés par les constructions des époques postérieures.

Ces monuments, et beaucoup d'autres que nous ne pouvons signaler, donnèrent, on le conçoit, un grand élan à l'architecture religieuse des pays chrétiens de l'Orient ; mais c'est surtout dans la Syrie centrale qu'on trouve encore des églises de cette époque ou des temps qui vinrent immédiatement après. Là, tout est debout encore aujourd'hui : maisons particulières, édifices publics, tombeaux et basiliques, touchés sans doute, mais non renversés par le temps, qui détruit toutes choses. Il y a là un phénomène curieux qui demande une explication.

En pleine prospérité de vie civile et de civilisation chrétienne, la Syrie centrale fut subitement saisie par l'invasion musulmane du septième siècle, et non moins subitement abandonnée par tous ses habitants. La solitude se fit, et la solitude la sauva, de même que les cendres du Vésuve ont conservé Pompéi. Les constructions syriennes, d'une parfaite solidité, ont pu braver les siècles.

Les monuments de la Syrie centrale ont rarement de très grandes dimensions ; mais ils sont remarquables à bien d'autres titres. Nous allons signaler quelques-unes de ces constructions :

L'église de Tapka, où l'on surprend sur le fait le passage de la basilique romaine à la basilique chrétienne, avec sa tour à trois étages, accolée au flanc gauche de la façade.

La basilique de Chaqqa, édifice du plus grand intérêt, où l'architecte a su réaliser un programme assez étendu, à l'aide des seules combinaisons des arcs et des dalles.

Le monument polygonal de Mondjelera, qui présente les caractères d'un baptistère au cinquième siècle.

La petite église de Babonda, exemple très bien conservé d'une église rurale, aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Elle n'a qu'une

seule nef couverte en charpente, avec une abside voûtée en quart de sphère, un portique à trois arcades et à trois portes séparées par deux colonnes. Au-dessus du porche, s'ouvre une grande loge à

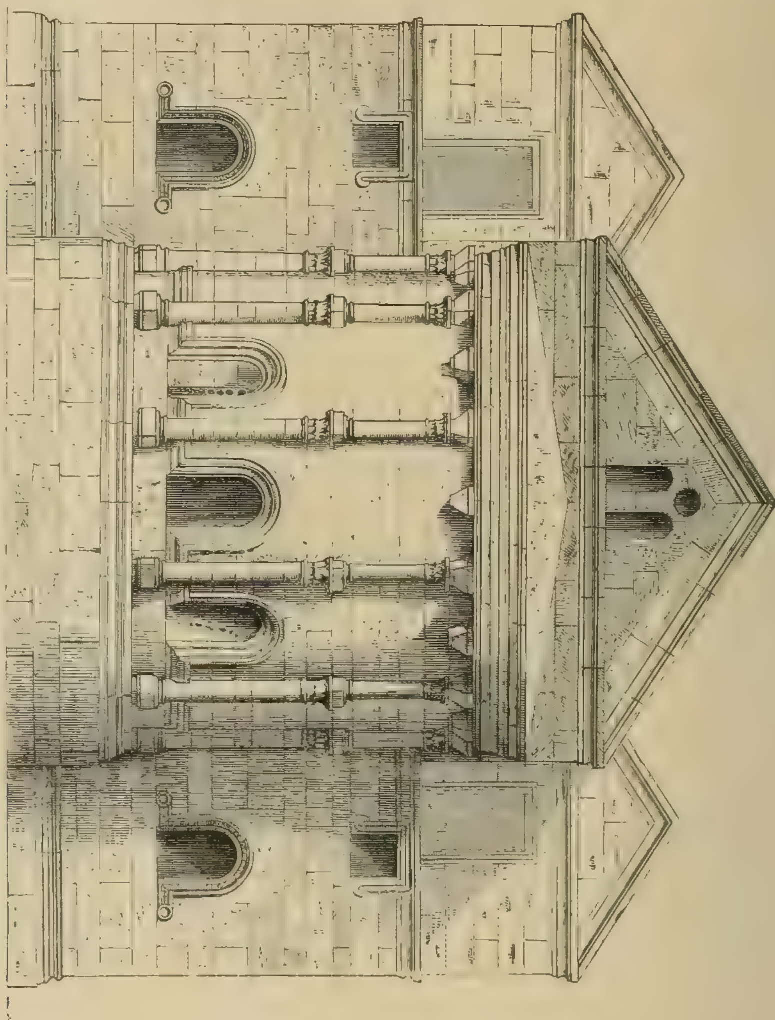


Fig. 198. — Église de Quab Louzeh (Syrie).

jour, en avant de laquelle se dressent deux colonnes supérieures correspondant aux inférieures.

Le baptistère de Saint-Georges d'Ezra, qui est un des plus précieux monuments de ce pays. Le plan se compose de deux octogones concentriques, inscrits dans un carré. Au milieu du pan oriental, s'ou-

vre l'abside. Huit piliers, placés au milieu, supportent la coupole, qui a dix mètres de diamètre. C'est une construction hardie, qui s'élève sur deux assises de pierres, la première à seize, la seconde à trente-deux côtés, pour passer graduellement de la forme octogonale au plan circulaire de la coupole. A la base de cette coupole, s'ouvrent huit petites fenêtres, système d'éclairage qui sera adopté par les constructeurs de Saint-Vital de Ravenne et de Sainte-Sophie. Dans son élévation, cette coupole est de forme ovoïde et paraît inspirée par l'architecture de la Perse ou de l'Asie centrale.

L'église de Bosru, du même type que le baptistère d'Ezra, mais beaucoup plus grande, dont la belle coupole centrale s'est écroulée.

Enfin, pour ne pas parler de l'église de Quab-Louzeh, de Kalat-Sema'n, la basilique à cour intérieure où l'on voit encore la base de la colonne de saint Siméon Stylite, — car il faut s'arrêter dans cette nomenclature, — l'église de Tourmanin, longue de quarante mètres, large de quinze. La façade est d'un grand caractère ; elle se compose d'une vaste arcade, surmontée d'une terrasse, avec une loggia, divisée par quatre colonnes et flanquée de deux tours carrées, d'un imposant aspect. L'abside est aussi très remarquable, et l'on y reconnaît aisément le lien de parenté qui rattache les églises de la Syrie centrale à quelques-unes de l'Occident.

Il faudrait étudier tous ces monuments dans leurs détails, ce que nous ne pouvons faire ici, pour bien comprendre comment, tout en conservant les principaux caractères de l'art romain, on a su y introduire des combinaisons et des formes nouvelles dans la disposition des colonnes, des arcades, des pilastres, des entablements, des doucines, des arcs doubleaux, des arcatures adaptées aux murs intérieurs, soit comme figures décoratives, soit comme éléments de la construction. Toutes ces particularités intéresseraient puissamment. Étrangères à l'art romain antique et provenant de l'Extrême-Orient, elles vont, grâce aux émigrations des habitants, passer en Occident, s'y acclimater et s'y répandre.

Sous la domination des Ostrogoths, l'Italie centrale eut avec Constantinople des relations fréquentes, qui devaient y introduire le

goût oriental. Théodoric, on le sait, aima les lettres et cultiva les arts; mais il dut suivre le courant de son époque et de son milieu, et ne put rien innover. Les Barbares n'avaient pas d'architecture; ils ne

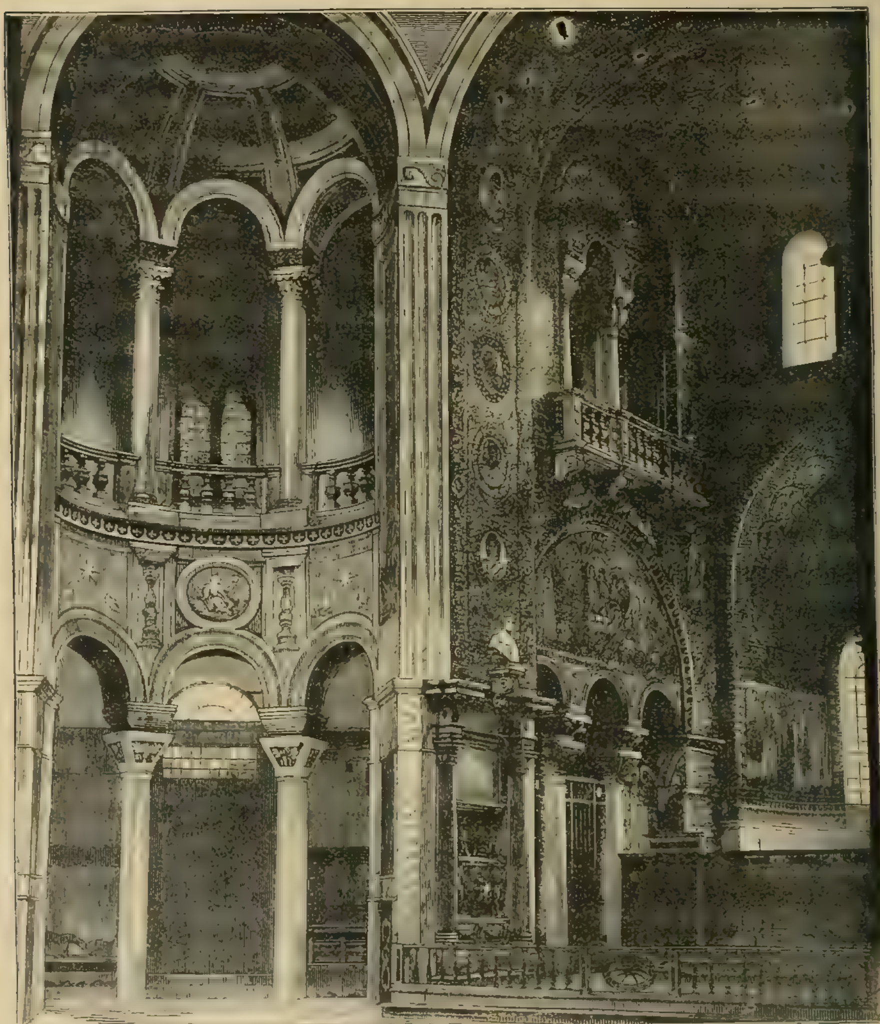


Fig. 199. — Intérieur de l'église de Saint-Vital, à Ravenne.

pouvaient dès lors, à cet égard, exercer aucune influence autour d'eux. Il n'en fut pas de même de l'empire grec, vers lequel se tournaient tous les yeux, alors surtout que l'arianisme des vainqueurs

creusait entre eux et Rome un infranchissable abîme. Constantinople devenait alors le véritable foyer de la civilisation gréco-romaine, le centre d'un mouvement artistique très puissant, qui la faisait entrer en des voies toutes nouvelles.

Tandis qu'elle guerroyait en Italie pour en chasser les Barbares, elle dominait à Ravenne, où elle allait avoir ses exarques. Ravenne était vraiment une ville grecque, assise aux bords de l'Adriatique. Ses évêques riches et puissants s'inspiraient de la pensée orientale, s'ils n'en devançaient les progrès. Saint Néon édifiait alors le baptistère de Saint-Jean-les-Fonts, et lui donnait une voûte en coupole d'une remarquable légèreté. Dans le même temps, la princesse Galla-Placidia faisait construire, pour lui servir de mausolée, le merveilleux petit monument dont nous avons parlé précédemment et que tout le monde admire, non seulement pour les fameuses mosaïques dont il est à l'intérieur entièrement tapissé, mais encore pour ses formes architecturales et pour sa parfaite conservation.

Ce petit édifice, en forme de croix, est sur ses quatre branches voûté en berceau ; il est recouvert à l'intersection par une calotte sphérique, établie sur plan carré et reposant sur quatre pendentifs ; c'est le premier exemple d'une telle voûte, un diminutif, très restreint sans doute, de ce qu'on allait bientôt réaliser à Constantinople en des proportions colossales. Quand une voûte en rotonde doit reposer sur un mur circulaire ou même sur un plan octogonal, la difficulté de l'élever peut être de moindre importance. Ici, c'est autre chose ; et si peu considérable en étendue que soit le mausolée, il y avait à résoudre un problème dont la solution a dû profiter aux constructeurs de Sainte-Sophie.

Ravenne ne tarda pas à s'enrichir encore de deux grands monuments, l'un et l'autre sur des plans différents, mais fortement empreints tous les deux des caractères de l'art byzantin : Saint-Apollinaire et Saint-Vital, dont les travaux furent conduits par le même architecte, *Julianus Argentarius*.

Dans toutes les dispositions de Saint-Apollinaire *in classe*, se dessine le type de la basilique latine. La tribune, élevée de douze

marches au- dessus de la nef, est de forme polygonale, et accuse dans tous les détails du contour extérieur la manière byzantine. Toute la décoration porte le même caractère ; si le plan général est celui de la basilique antique, les chapiteaux, les fûts et les bases



Fig. 200. — Intérieur de la basilique de Saint-Vital, à Ravenne.

des colonnes, les frises, les mosaïques, les dispositions de l'autel, se rapportent franchement au style prédominant à Constantinople. Les beaux chapiteaux, qui se ressemblent tous, mais qui ont été si

finement taillés, y furent peut-être exécutés; les fûts des colonnes, bien plus grossiers, sont dus probablement à des ouvriers italiens.

Saint-Vital a été commencé quelque temps avant St-Apollinaire, à la suite d'un voyage que venait de faire à Constantinople l'évêque Ecclesius. Il en avait ramené avec lui l'architecte trésorier, Julianus Argentarius. C'était en l'an 626, six années avant la construction de Sainte-Sophie. On dirait que cette église a été apportée tout entière des rives du Bosphore. Elle put, ainsi que Saint-Apollinaire, s'élever au milieu des luttes de Narsès et de Bélisaire contre les Ostrogoths.

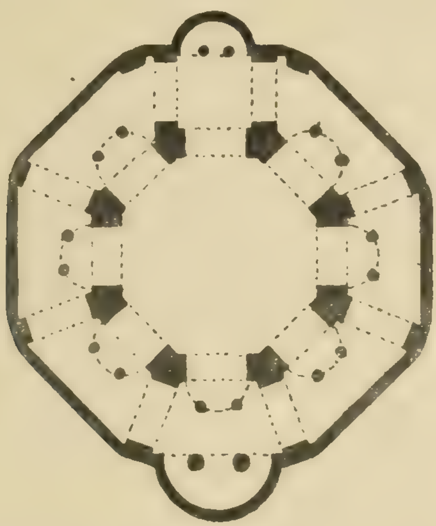


Fig. 201. — Plan de Saint-Vital, à Ravenne.
(Dégagé des nouvelles constructions.)

Ces barbares ne se montraient pas trop intolérants, paraît-il, et laissaient volontiers s'exercer l'action si puissante des évêques. L'église était achevée en 547, et consacrée par l'évêque Maximien, en présence de l'empereur Justinien et de l'impératrice Théodora.

Le plan de Saint-Vital est un octogone de trente-quatre mètres de diamètre, flanqué de tours rondes au portique occidental, et d'une abside très vaste à l'Orient. Un octogone intérieur, large de quinze mètres, ayant la même forme que le périmètre extérieur, compose toute la nef, qui est entourée de bas côtés à deux étages,

recouverts par des voûtes d'arête. L'ancien narthex, aujourd'hui assez maladroitement remplacé par un autre, occupait à l'ouest, avec ses deux étages, un des côtés du polygone. Les deux tours contenaient les escaliers qui donnaient accès aux galeries hautes. L'extérieur, dénaturé par des réparations, et le porche moderne n'offrent qu'un intérêt secondaire ; mais l'intérieur est bien autrement remarquable. Pourtant, la décoration architecturale est d'une grande sobriété ; les chapiteaux, de forme orientale, accusent de la rudesse et de la pesanteur; ils sont alourdis encore par l'abaque assez grossier qui les surmonte, pour recevoir la retombée des voûtes; la vraie décoration, c'est le placage et la mosaïque ; mais telle est la combinaison de toutes les pièces de l'architecture, qu'on éprouve, en entrant à Saint-Vital, une impression saisissante et inoubliable.

Nous voyons ici une des plus heureuses applications des églises à coupole. A l'intersection de l'octogone central, huit piliers se dressent, qui portent sur leurs robustes épaules la grande coupole, de quinze mètres de diamètre ; ils sont reliés entre eux par de grands arcs et par des exèdres ou par des niches fermées en quart de cercle extérieurement à l'abside, qui se trouve ainsi très agrandie. Ces niches sont ajourées, à leur ouverture sur la nef, par deux étages d'arcatures ; sur le pan oriental de l'octogone, l'abside remplace les exèdres, et l'arc triomphal s'ouvre dans toute sa hauteur.

Pour relier la coupole à base circulaire au plan octogonal, les constructeurs ont établi une série de petits pendentifs en maçonnerie, qui partent de la naissance des arcs, s'élèvent en formant une courbe intérieure, pour arriver, à la hauteur des clefs, au plan circulaire servant de base à la coupole. C'est une modification très heureuse et beaucoup plus hardie du système suivi à Ezra, où l'on a dû établir une assise de trente-deux côtés pour y appuyer une coupole de dix mètres.

Huit grandes baies géminées s'ouvrent à la base de la coupole de Saint-Vital et versent la lumière dans toute la nef. Le dôme qui les couronne est une merveille de légèreté. Toute la base est

construite en larges poteries enroulées en spirales, posées verticalement, emboitées les unes dans les autres, noyées dans une couche de mortier. Des poteries semblables, disposées de la même manière, mais plus petites, forment la calotte et montent de la base au faite. C'est une spirale continue qui décrit un quart de cercle. Tout ce système dénote une grande habileté ; c'est un ensemble à la fois de légèreté et de solidité. La tribune de Saint-Vital se distingue par sa large ouverture, par sa profondeur et par la forme accidentée de sa coupe, non moins que par les somptueuses mosaïques qui la décorent.

Pour trouver une application parfaite du type de la coupole employé par les constructeurs de Saint-Vital, il faut revenir à Constantinople. Il est temps d'ailleurs d'y étudier le mouvement architectural qui se produisit sous le règne de Justinien, mouvement dont le rayonnement déjà nous est apparu et qui reçut à Sainte-Sophie son entier épanouissement.

Nombreuses furent les églises bâties par Justinien. Celle des Saints-Serge et Bacchus, à peine antérieure à Saint-Vital, offre un type similaire. Bien que son mur extérieur, forme le carré, on peut la considérer comme une rotonde, toutes ses parties étant groupées autour d'un octogone ; mais cette rotonde tend à se rapprocher du plan du quadrilatère allongé, par l'adjonction de quatre niches sur les côtés diagonaux de l'octogone intérieur, et par l'ingénieuse combinaison des galeries droites qui relient ces niches entre elles. La coupole à base octogonale est portée sur huit pendentifs, au-dessus desquels elle se développe, avec des fuseaux concaves, séparés par seize arêtes saillantes, dans une disposition fort originale.

Sainte-Sophie avait été reconstruite après l'incendie des ariens et brûlée une seconde fois en l'année 532. Justinien voulut la relever sur des plans grandioses et avec une magnificence inouïe. Il fit venir des provinces de l'Asie, où l'architecture avait pris un développement très caractérisé, deux architectes, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet, et leur confia la direction des travaux.

Leurs plans répondaient aux vues de l'empereur ; mais il fallait

pour les exécuter autant d'audace que d'habileté. On allait s'atta-

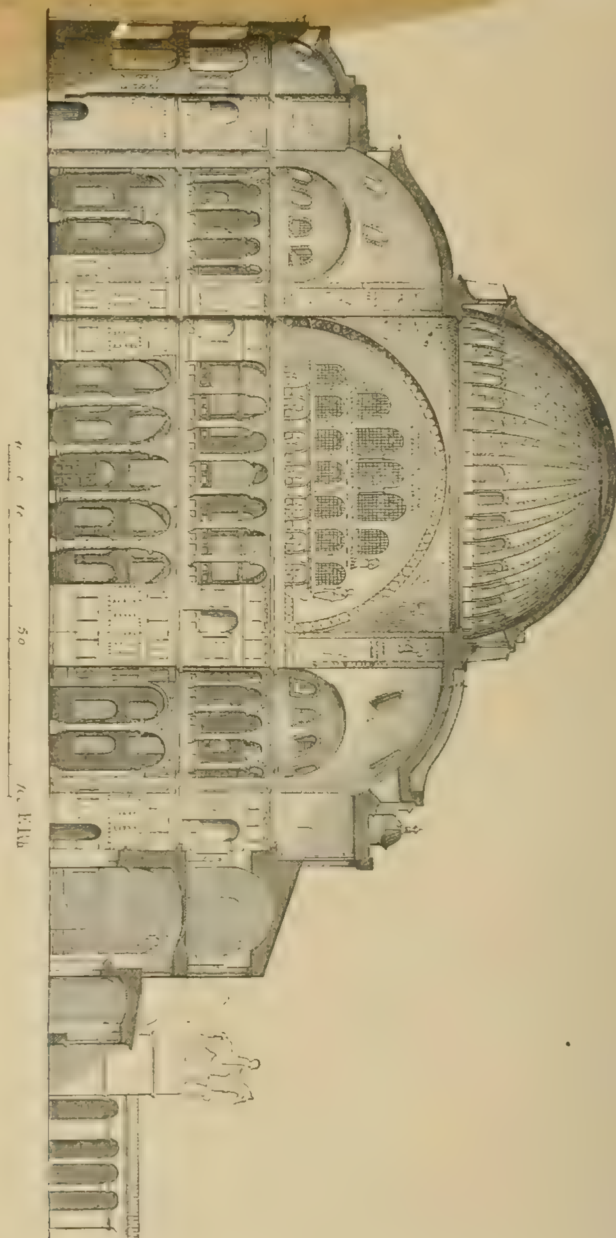


Fig. 202. Coupe de Sainte-Sophie à Constantinople.

quer à des difficultés qui jusqu'alors n'avaient pas été abordées.

Le caractère dominant de l'architecture byzantine est l'emploi de la coupole, avec toutes les conséquences qu'entraîne ce genre de construction. La coupole sur pendentifs était déjà connue des architectes de Constantinople ; mais jusqu'alors, l'expérience n'en avait été faite que sur des rotondes ou sur des bases polygonales se rapprochant du plan circulaire; une seule fois sur un plan carré, dans un monument de très petite dimension, le mausolée de Galla Placidia. Il est plus facile, on le conçoit, d'élever une coupole sur un plan octogonal, racheté par des pendentifs, que de l'établir sur un plan carré.

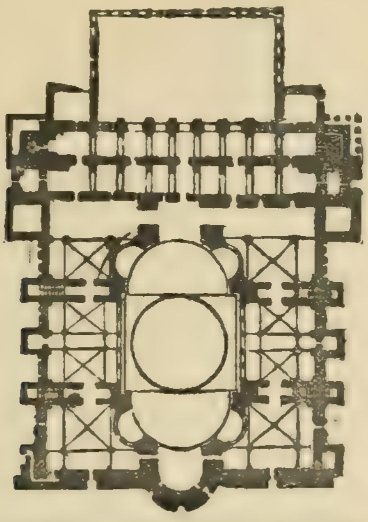


Fig. 203. — Plan de Sainte-Sophie.

Concilier cette base circulaire, que veut la coupole, avec des formes rectangulaires, que les exigences de culte imposent au plan d'un édifice chrétien, c'était une entreprise ardue, et la difficulté croissait en raison des grandes dimensions sur lesquelles il s'agissait d'opérer. Les colonnes des anciens temples devaient être rejetées comme de trop faibles appuis. Au centre du monument, on élèverait quatre énormes piliers pour soutenir les grands arcs, au sommet desquels la coupole s'ouvrirait. Pour relier l'espace qui sépare ces piliers, — espace gigantesque, car, à Sainte-Sophie, la coupole aura trente-deux

mètres de diamètre, — on devait construire en forte maçonnerie, à partir de la naissance des arcs, quatre pendentifs sphériques, normalement appareillés à la courbe, pour racheter le carré, c'est-à-dire passant graduellement du plan carré au plan circulaire qui vient couronner les arcs, de telle sorte que toute la charge de la grande voûte hémisphérique pût reposer sur les piliers.

Ainsi procédèrent les architectes de Sainte-Sophie. A leurs grands arcs ils surent épargner la charge qui les eût brisés ; ils n'avaient plus qu'à les fortifier contre la poussée qui les eût déjetés. Pour cela, ils appuyèrent contre eux, à l'est et à l'ouest, deux grandes voûtes en quart de sphère, et la coupole centrale se trouva solidement maintenue. En même temps, par suite de cette disposition, deux grands demi-cercles étaient ajoutés à la rotonde, du côté de l'abside et du côté du portique ; le plan général devenait ainsi une ellipse allongée. Puis, pour rapprocher cette ellipse de la forme du rectangle, on établit quatre niches ou exèdres vers les extrémités, à droite et à gauche ; et l'on obtint de la sorte les vastes espaces nécessités par les exigences du culte. Les galeries des bas côtés, coupées par de gros piliers en compartiments inégaux, avec des galeries hautes réservées aux femmes, donnèrent à l'intérieur du monument la forme d'une croix grecque parfaite. L'extérieur formait dès lors un immense carré, s'étendant sur une surface de soixante-seize mètres de longueur, de soixante-huit de largeur, sans compter l'atrium, qui se développait devant le double narthex, dont les neuf portes donnaient accès à l'intérieur. Tout cet ensemble colossal, en pierre de taille et en marbre, voûté en tuiles blanches de Rhodes, est d'un effet grandiose et pittoresque, un peu confus seulement.

Au dehors, le monument, si imposant qu'il soit, ne se présente pas avantageusement ; la grande coupole elle-même paraît écrasée.

Tout autre se révèle l'aspect intérieur de la fameuse basilique, — de la mosquée, faut-il dire, — car le Turc ne lâche pas sa proie, et l'heure n'est pas venue où le tsar pourra faire dire la messe à Sainte-Sophie. C'est l'intérieur qu'il faut voir pour se faire une idée

de la science consommée des constructeurs et de l'art accompli du monument.

Ce n'est pas la cathédrale gothique, lançant audacieusement vers les nues ses colonnes, ses ogives, ses voûtes et ses flèches ; multipliant les arceaux, les nervures, les fleurons et les pendentifs ; exagérant les saillies et les reliefs ; suspendant ses encorbellements, accrochant partout des milliers de statues avec leurs piédestaux et leurs baldaquins ; mêlant à profusion la faune et la flore, la création matérielle et le monde moral, les habitants du Ciel et ceux de l'enfer ; rompant à plaisir la rectitude des lignes ; brisant l'équilibre dans une fougue inquiétante, dans un impétueux élan, comme impatiente de prendre l'envolée et de monter plus haut ; tamisant la lumière dans les ors, les émeraudes et les rubis de ses rosaces et de ses fenêtres lancéolées, pour ne verser qu'un jour affaibli dans les profondeurs et ne laisser au sanctuaire qu'une ombre mystérieuse, où l'âme s'épanche dans la prière et le recueillement.

C'est la sereine majesté d'une construction colossale. Le puissant édifice repose sur de larges assises où s'appuient les massifs pour monter, calmes et forts, jusqu'à l'ouverture des arcades immenses qui semblent dévorer l'espace ; il développe dans l'aisance d'une fière attitude ses lignes correctes, dont rien ne trouble l'harmonie.

Tout d'abord, le regard est fasciné par le miroitement des marbres, le chatoiement des dorures, la lueur fauve des mosaïques et par les grands jets de lumière coupés à la rencontre des arcs ; mais cette magie ne le fatigue pas, car il peut s'arrêter pleinement satisfait sur ces masses habilement disposées, hardiment ouvertes par de vastes pleins cintres, de gigantesques coupoles qu'inonde à flots la clarté, sur ces profils d'une irréprochable pureté, sur tout cet ensemble de formes grandioses, où triomphe la perfection géométrique.

L'œuvre magistrale a fondu plusieurs styles dans le plus heureux mélange. Elle a mis à contribution la Perse, la Grèce et Rome. S'emparant des ressources et des dispositions de ces genres divers, l'architecte en a fait un emploi discret ; il use de chacun d'eux sans

prédominance et sans excès ; il retranche et sacrifie plus qu'il n'ajoute. Tout est sobre et pondéré. Pas d'exubérance dans les ornements, rien de heurté, les angles habilement dissimulés, les saillies évitées ; partout l'harmonieux contour d'une épure très correcte. Le sculpteur discipliné se garde bien d'envahir jamais les espaces réservés ; il laisse courir une passementerie délicate sur les fonds, les tympans et les frises. C'est assez. Aucun brusque ressaut ne rompra l'imposante ordonnance que les maîtres byzantins ont faite à la maison de Dieu.

Est-ce bien là toutefois la maison du Dieu de l'Évangile ? L'empereur et les puissants de la terre y ont mis leur cachet ; mais la part des petits et des pauvres, la part du peuple, où la trouverons-nous ? Mahomet s'y est installé trop aisément. Il a suffi, pour faire une mosquée de l'église chrétienne, d'en badigeonner les mosaïques.

« A l'heure où le soleil vient animer ces voûtes, aussi correctes dans leurs courbes que la révolution des astres, a dit un écrivain moderne, on croit entendre les longues ondulations d'un accord parfait. C'est la musique des sphères qui nous enivrerait, dit-on, si nous pouvions l'entendre. »

Toutefois, il faut conclure avec lui : « Je sors enfin de ce temple qui m'a charmé enchanté, si l'on veut, mais qui ne m'a point ému. J'admire la science consommée d'Anthémius de Tralles, d'Isidore de Milet, qui ont élevé Sainte-Sophie, mais je regrette l'absence d'un collaborateur anonyme sans lequel il n'est rien de vivant, d'un maladroit sublime qui allonge, réforme, surcharge, repétrit, et finalement fait parler la pierre : en un mot, du peuple.

Sainte-Sophie est vraiment une merveille. C'est le chef-d'œuvre et le type par excellence de l'art byzantin. Nulle part ailleurs n'ont été appliqués, avec plus de franchise et de hardiesse, les principes d'une architecture rationnelle. Ce nouveau mode excita l'enthousiasme des populations et l'émulation des architectes. On l'adopta partout en Orient; la basilique de forme latine y fut abandonnée. On fit des réductions de Sainte Sophie ; toutefois on ne se borna pas à

la copier servilement ; la coupole fut le thème autour duquel on exécuta des variations nombreuses.

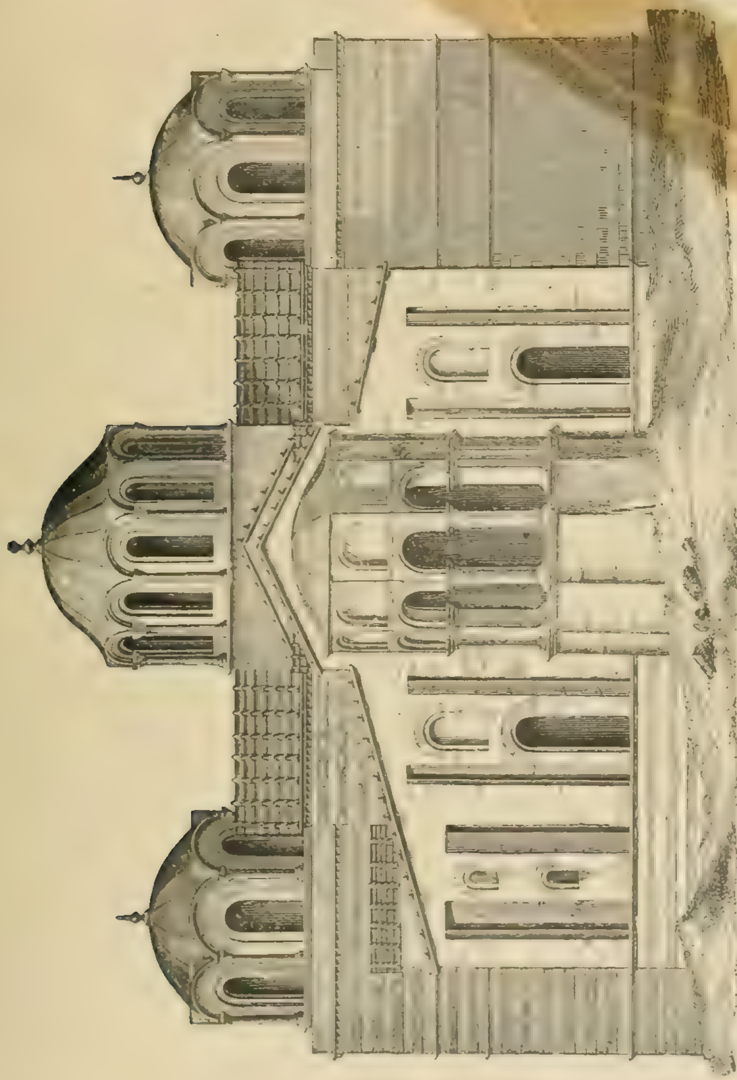


Fig. 204. — Église de la Mère de Dieu, *Agia-Theoticos.*

L'église des Saints-Apôtres est une basilique dont le plan figure une croix grecque, composée de deux nefs d'égale dimension. Ces nefs

ont en longueur trois fois leur largeur ; elles se coupent à angle droit pour former cinq compartiments égaux, revêtus chacun d'une coupole. Cette basilique a servi de modèle à deux monuments fameux, dont nous n'aurons pas à parler, parce qu'ils sont du onzième siècle : Saint-Marc de Venise et Saint-Front de Périgueux. Elle est de l'époque de Justinien.

Vers la fin du neuvième siècle, fut construite à Constantinople l'église de la Mère de DIEU, *Agia-Theotocos*, qui figure aussi la croix grecque, avec une coupole centrale flanquée de quatre autres plus petites. On y sent l'influence de Sainte-Sophie ; on y trouve aussi des réminiscences du Portique de Mousmieh.

L'art byzantin rayonna sur l'Occident et projeta comme une traînée lumineuse qui, partie de Constantinople, passant par Athènes, par la Sicile et l'Italie, se répandit en Espagne, en France, principalement en Aquitaine, et en Allemagne, surtout aux bords du Rhin.

Au neuvième siècle, le monastère de Daphni, aux environs d'Athènes, s'inspirait des traditions byzantines et des plans de Sainte-Sophie pour faire bâtir son église. C'est une nef centrale carrée, terminée à l'orient par trois absides et surmontée d'une magnifique coupole, dont la base est décorée de longues et étroites fenêtres.

Cent ans après, la grande église de Saint-Nicodème s'élevait à Athènes, suivant les mêmes principes. Toutefois, les constructeurs de ces deux monuments, au lieu de faire reposer la coupole sur des pendentifs, l'ont appuyée sur des niches, au moyen desquelles ils ont fait passer le plan du carré à l'octogone, et de l'octogone à la forme circulaire.

En Sicile, le dôme de Monte Reale, construit au septième siècle, accuse également la prédominance des influences byzantines. C'est à tort qu'on attribue à la même époque les curieuses mosaïques dont il est revêtu à l'intérieur, et dans lesquelles on voit se développer tout l'ensemble de la théologie catholique ; elles sont presque toutes du douzième siècle.

L'Italie n'eût pas manqué d'être envahie par le large courant de l'art byzantin, si les temps, pour elle, avaient été moins durs, les invasions des Barbares moins fréquentes et moins sauvages. Si l'empire que Théodoric avait fondé eût pu se maintenir, la civilisation y fût devenue florissante. L'art romain, qui s'affaissait chaque jour dans une lamentable décadence, eût vu s'établir sur ses ruines des monuments inspirés par les grands modèles que Constantinople pouvait offrir à l'admiration du monde.

Mais la conquête des Lombards fondit bientôt comme un ouragan sur l'Italie. L'occupation des nouveaux vainqueurs fut, pour les Romains, atroce et sans ménagements. Les églises pillées et saccagées, les prêtres égorgés, des villes détruites, des populations massacrées, les catacombes de Rome ravagées : tel fut le bilan du triomphe des Barbares, ariens comme leurs prédécesseurs, mais beaucoup moins tolérants. Rome avait eu ce malheur d'être sans cesse heurtée contre cette domination arienne, dont les Francs de Pépin et de Charlemagne la délivrèrent enfin. Il faut entendre les plaintes qui échappaient à saint Grégoire-le-Grand, vers la fin du sixième siècle : « Nous ne voyons que tristesse, nous n'entendons que gémissements ; les villes sont détruites, les forteresses ruinées, les campagnes ravagées : la terre est réduite en solitude. »

Tout sembla pourtant s'organiser quelque temps après. Le mariage d'une princesse catholique, Théodelinde, avec le roi des Lombards, Autharic, qui se laissa convertir, amena des jours plus heureux. Les églises se relevèrent. Théodelinde, nous l'avons dit, voulut avoir sa basilique auprès de son palais de Monza ; elle l'enrichit d'objets précieux, dont quelques-uns sont venus jusqu'à nous. Les arts furent dès lors plus prospères. Côme eut des maitres constructeurs, depuis ce maitre Ursus qui fit, sous le règne de Luitprand, le *ciborium* de Saint-Georges *in Val Policella*, près de Vérone, jusqu'à cet autre maitre, Rodpertus, qui parut au commencement du huitième siècle et eut de la célébrité. Les maitres maçons, charpentiers et couvreurs de Côme apportèrent leurs procédés à l'Italie et remirent en honneur les constructions religieuses. Les princes lombards

érigèrent à Brescia le baptistère de Saint-Jean-Baptiste, un autre à Pavie, les églises du Saint-Sauveur et de Saint-Ambroise à Milan et le monastère du Mont-Cassin.

Mais les périodes de calme n'étaient que des intermittences. Ce qu'on avait à attendre des farouches dominateurs, c'était la guerre bien plus que la paix. Aussi leur fait-on beaucoup trop d'honneur quand on leur attribue une architecture qui porte leur nom. L'architecture lombarde, qui n'est pas à dédaigner, — bien qu'elle ne soit qu'un compromis entre les principes de l'art latin, alors en pleine décadence, et les éléments de l'art byzantin, — n'est pas plus la leur que l'architecture gothique n'appartient aux Goths.

Au milieu des ténèbres de cette barbarie, jaillissaient des éclairs qui parfois illuminaient l'horizon. Entre l'Italie, la France, l'Allemagne et Constantinople, les rapports étaient fréquents. Les papes envoyaient des légats ; nos rois et les princes de Germanie, des ambassadeurs à la cour de Byzance. Des pèlerins, en nombre prodigieux, visitaient l'Orient et les Lieux saints ; ils faisaient à leur retour le récit des merveilles qu'ils avaient vues, inspirant à leurs compatriotes le désir de posséder aussi d'admirables monuments et de rivaliser avec l'Orient. Aux temps mérovingiens, des colonies syriennes étaient venues s'établir au centre et au midi de la France ; elles y introduisirent leurs manières et leurs procédés de construction. Le commerce maritime enfin, favorisant les échanges de marchandises entre l'Orient et l'Occident, fournissait à nos contrées les étoffes, les bijoux, les ivoires et les manuscrits, que Constantinople produisait avec une grande perfection. Le goût oriental, qui déjà nous envahissait de toute part, ne fit que se développer davantage, quand la querelle des iconoclastes eut jeté sur les côtes de Sicile et d'Italie tous les faiseurs d'images, dont on ne voulait plus à Byzance.

Aux premiers temps de leur domination, les Arabes n'eurent d'autres guides que les traditions byzantines. Bientôt, toutefois, l'art devait acquérir chez eux un caractère propre, mais qui trahit encore par des traits multipliés les emprunts faits à Byzance. L'Espagne, envahie par les Arabes, s'imprégna fortement du style oriental. Ce



Fig. 205. — Le dôme d'Aix-la-Chapelle.

furent des artistes grecs qui élevèrent la fameuse mosquée de Cordoue.

Quoi qu'il en soit, l'invasion lombarde arrêta dans une large mesere la production des monuments byzantins en Italie. Nous n'avons plus à signaler en ce genre que la rotonde de Santa Fosca, dans l'île de Torcello, près de Venise. Elle rappelle les dispositions de l'*Agia-Theotocos* de Constantinople. Elle se trouve ainsi posée comme un jalon ou comme une pierre d'attente, un siècle avant que la reine de l'Adriatique songeât à l'érection de la glorieuse basilique de Saint-Marc.

Vers la fin du huitième siècle, fut commencé, à Aix-la-Chapelle, le monument que fit construire Charlemagne sous la direction de saint Wandrille. La chapelle palatine procède de la rotonde de Ravenne ; elle en diffère seulement par la disposition octogonale de la coupole, par la diversité de certaines formes et du système de construction. La basilique de Charlemagne exerça une grande influence sur l'architecture aux bords du Rhin, et servit de modèle à plusieurs églises du neuvième siècle dans les Gaules.

En France, le système de la basilique latine prévalut pendant de longs siècles. Ce fut le plan que suivit saint Perpet pour sa basilique de Saint-Martin de Tours : une longue nef sans transept, avec des bas côtés terminés en hémicycle, offrant cette particularité, très commune chez nous, vers le sixième siècle, surtout dans les églises à transept, qu'une tour s'élevait au-dessus du chœur, comme une sorte de lanterne, avec son *campanile* doré. Cette tour, percée de fenêtres, éclairait le sanctuaire. Extérieurement elle donnait au monument de l'aspect et du relief ; mais elle n'était aucunement destinée à porter des cloches, dont l'usage était inconnu à cette époque. Ce ne fut guère que vers le neuvième siècle que les cloches acquirent de l'importance et qu'on éleva, pour les recevoir, un clocher, généralement distinct et séparé de l'église.

A Saint-Front de Périgueux, il y avait, avant l'érection de la basilique actuelle, qui est du onzième siècle et qui a été construite sur le modèle de celle des Saints-Apôtres de Constantinople, une basilique

latine à trois nefs, avec un clocher qui existe encore. Il avait été élevé, antérieurement au onzième siècle, par l'évêque Frotaire, sur deux travées de l'ancienne église, au-dessus de la sépulture de saint Front.

C'est aussi vers le onzième siècle qu'on vit apparaître chez nous



Fig. 206. — Intérieur de l'église de Saint-Front.

les monuments byzantins, à Saint-Front de Périgueux, à Angoulême, à Cahors et à Poitiers. En l'année 806, l'évêque d'Orléans, Théodulphe, fit construire l'église de Germiny-des-Prés, qui rappelle tout à fait les édifices de la Syrie centrale et de l'Orient. Elle se compose d'une grande nef, terminée par un hémicycle, couronnée

par une voûte annulaire et flanquée de deux bas côtés ayant chacun une abside, non pas à l'extrémité de la nef centrale, mais dans sa partie médiane. Ces trois absides sont voûtées en quart de sphère ; une tour lanterne couronne l'autel principal, placé à la croisée de la nef et du transept.

Nous devons arrêter le cours de ces études, qui, dans un ouvrage comme celui-ci, ne sauraient avoir la prétention d'être complètes, ni de faire mention de tous les monuments de ces temps primitifs, pas plus dans l'architecture que dans les autres branches de l'art. Nous avons constaté l'existence de deux grands courants, tantôt distincts, tantôt mêlés et confondus ensemble, plus ou moins modifiés par les influences des milieux barbares qu'ils ont traversés. Dans les mouvements d'action et de réaction de ces deux courants, l'architecture *romane* est née déjà, on peut le constater. Elle va s'accuser de plus en plus désormais, croître et se constituer, jusqu'au jour où l'art gothique viendra la transformer et produira, par d'ingénieuses combinaisons, par l'emploi de l'ogive, par des miracles d'équilibre et de construction, ces merveilleuses cathédrales qui sont la gloire de nos contrées occidentales, et surtout de la France.

TABLE DES MATIERES.

Chapitre premier. — Le berceau de l'Art chrétien. — Les Catacombes.

Chapitre deuxième. — Le Symbolisme aux Catacombes.

Chapitre troisième. — Le côté historique aux Catacombes.

Chapitre quatrième. — Les premières images de Jésus-Christ.

Chapitre cinquième. — Les premières images de la Sainte Vierge.

Chapitre sixième. — Premières images des Apôtres et des Saints.

Chapitre septième. — Premières sculptures chrétiennes. — Inscriptions, sarcophages et statues.

Chapitre huitième. — Premières sculptures chrétiennes. — Les petits objets sculptés, gravés ou moulés.

Chapitre neuvième. — Premières églises et premières basiliques.

Chapitre dixième. — Décoration des basiliques. — Les mosaïques à Rome.

Chapitre onzième. — Décoration des basiliques. — Les mosaïques à Ravenne.

Chapitre douzième. — **Décoration des basiliques. — Mosaïques et peintures en Orient et en Occident.**

Chapitre treizième. — **Le progrès du symbolisme et la réaction. — L'agneau et le crucifix.**

Chapitre quatorzième. — Les iconoclastes et l'extrême décadence.

Chapitre quinzième. — L'autel et ses accessoires. — Dispositions liturgiques dans l'antiquité chrétienne.

Chapitre seizième. — Les autels précieux. — L'orfèvrerie en Occident et en Orient. — Les émaux.

Chapitre dix-septième. — Les vases sacrés et les vêtements sacerdotaux.

Chapitre dix-huitième. — Trésors de l'orfèvrerie dans les églises d'Italie et de Constantinople.

Chapitre dix-neuvième. — Les trésors de l'orfèvrerie en Occident.

Chapitre vingtième. — Premières monnaies chrétiennes. — Diptyques. — Couvertures des manuscrits.

Chapitre vingt-et-unième. — Les manuscrits et l'écriture. — Les livres liturgiques.

Chapitre vingt-deuxième. — Les miniatures des manuscrits en Occident.

Chapitre vingt-troisième. — Les miniatures des manuscrits en Orient.

Chapitre vingt-quatrième. — Le mouvement de l'architecture aux premiers siècles.

ERRATA.

Page		Au lieu de	Lisez
Page 25.	*Au lieu de* :	[illegible]	LISEZ : Le commandeur.
» [illegible]	»	[illegible]	» Touché de la.
» 318.	»	[illegible]	De Childéric.
» 4[illegible]4.	»		
» 413.	»	Ce plateau d'or.	» Ce vase d'or.
» 424.	»	[illegible]	» A ce titre.
» 428.	»	[illegible]	» La porte avec la tunique.
» 451.	»	Dans la seconde moitié du quatrième siècle.	» Du cinquième siècle.